K. S. LAURILA

ESTETIIKAN PERUSKYSYMYKSIÄ

Toinen, tarkistettu ja
osittain uusittu painos

ENSIMMÄINEN OSA

HELSINKI * PORVOO
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ

NELOPAINO OY
HELSINKI 1947

MAR 17 1967 57093 P RES

ESIPUHE TOISEEN PAINOKSEEN.

Tämä teos, jonka ensi painos ilmestyi kaksiosaisena vv. 1918—19, on ollut jo kauan loppuun myytynä. Sitä tarvitaan kuitenkin jatkuvasti estetiikan opiskelijain käsikirjana, kun suomenkielellä ei ole mitään muuta yhtenäistä, järjestelmällistä esitystä yleisen estetiikan ja siihen sisältyvän taideopin peruskysymyksistä. Eikä ole helppo löytää ulkomaisestakaan kirjallisuudesta suomalaisille lukijoille vaikeudetta tajuttavaa ja heidän tarpeisiinsa soveltuvaa yleisen estetiikan käsikirjaa. Sellaista teosta tarvitaan kuitenkin, ei yksin opiskelijain, vaan myös sivistyneen yleisön takia. Sillä yleisen estetiikan peruskysymykset, varsinkin taidetta, sen tehtävää, merkitystä ja asemaa koskevat, eivät ole vain ammattimiesten erikoiskysymyksiä, vaan ne kiinnostavat ja askarruttavat kaikkia sivistyneitä ihmisiä. Senvuoksi vaatii jokaisen kehittyneen sivistyskansan tarve ja arvo, että sillä on nimenomaan sitä varten ja sen omalla kielellä kirjoitettu yleistajuinen ja pätevä esitys noista kysymyksistä. Sellaiseksi nimenomaan Suomen kansalle soveltuvaksi johdatukseksi estetiikan peruskysymyksiin on tämä teos alunperin tarkoitettu ja sitä tehtävää se pyytää edelleenkin täyttää. Mutta jotta se sitä tehtävää voisi täyttää, on tarpeen toimittaa siitä uusi painos.

Tämä uusi painos ei asiallisesti eroa entisestä. Teos on tosin kauttaaltaan kielellisesti ja tyylillisesti tarkistettu ja paranneltu. Paikoittain on tehty poistoja ja tarpeellisiksi

havaittuja lisäyksiäkin. Mutta kaikki nämä muutokset ovat pohjaltaan muodollisia. Kirjassa esitetty käsitys asioista ei ole muuttunut.

Asiallisiin muutoksiin ei ollutkaan aihetta, koska se esteettinen peruskäsitys, joka ensi painoksessa ilmenee ja on koko esityksen pohjana, ei ole sen jälkeen muuttunut, pikemmin vain vahvistunut ja lujittunut. Tämä ns. emotionalistinen (tunteeseen pohjautuva) est. peruskatsomus, jota tekijä on alunperin edustanut ja esittänyt, ei ole suinkaan mikään virallisesti vahvistettu tai edes yleisesti hyväksytty oppi. Sen aatehistorialliset juuret ulottuvat tosin ajassa kauas taaksepäin, aina Aristoteleeseen asti. Jo 17-sataluvun alussa ranskalainen apotti Dubos kehitti tämän käsityksen pohjalta omaperäisen ja merkitsevän taideteorian. Myöhemminkin on samansuuntaisia ajatuksia lausuttu eri tahoilta, ja jotkut ovat niitä joihinkin suuntiin vähän kehitelleetkin. Mutta enimmäkseen ne ovat jääneet vain verraten irrallisiksi ja katkonaisiksi huomautuksiksi, jotka kevyesti on sivuutettu ja unohdettu.

Tässä teoksessa on tiettävästi ensi kerran emotionalistinen peruskäsitys kehitetty perille saakka jonkinlaiseksi esteettiseksi järjestelmäksi. — Tästä on ehkä syytä erityisesti huomauttaa, jotta lukija jo etukäteen tietäisi, mitä tämä teos tahtoo ja voi hänelle antaa ja mitä ei. Tässä teoksessa ei esitetä mitään kanonisoitua, tieteen huippujen tai tutkijain enemmistön hyväksymää estetiikkaa, joka kannattajiensa arvovaltaan ja päälukuun vedoten vaatisi itselleen sen nojalla erikoista pätevyyttä. Tässä esitetään vain tekijän omaa, toistaiseksi ainoastaan tutkijain vähemmistön kannattamaa estetiikkaa, joka ei vaadi itselleen mitään muuta pätevyyttä kuin sitä, mikä siinä esitetyillä ajatuksilla itsessään on. Mutta oikeastaan kai ei minkään tieteellisen teoksen pitäisi itselleen vaatiakaan mitään muuta pätevyyttä.

Kustantajalle, joka ajan moninaisista vaikeuksista huolimatta ja taloudellisia uhrauksia säikkymättä on suostunut julkaisemaan tästä teoksesta uuden painoksen, pyydän lausua kunnioittavan kiitokseni.

Helsingissä, huhtikuulla 1947.

K. S. Laurila.

ENSIMMÄINEN KIRJA

ESTEETTINEN SUHTAUTUMINEN

Ensimmäinen luku.

ESTEETTINEN SUHTAUTUMINEN.

1. Estetiikan lähtökohta ja tehtävä.

Erityisen esteettisen elämänpiirin ja varsinkin sen tunnetuimman alueen, taiteen, olemassaolo on se perustosiasia, joka on järjestelmällisen estetiikan lähtökohtana. Tämän esteettisen elämänpiirin erikoisluonteen, sen tehtävän ja merkityksen valaiseminen, sen aseman selvittäminen elämän kokonaisuudessa, tähän elämänpiiriin kuuluvien eri ilmiöryhmien käsittely ja yleensä kaikkien esteettiseen elämänpiiriin kohdistuvien ja sen aiheuttamien periaatteellisten kysymysten pohtiminen ja ratkaiseminen on yleisen estetiikan tehtävänä.

Ns. kauneusilmiöitten ottaminen estetiikan lähtökohdaksi ja niitten selittämisen käsittäminen estetiikan tehtäväksi, mikä kauan on ollut ja osittain on vieläkin tavallista, on sekä asiallisesti että menetelmällisesti harhaan johtavaa ja nurinkurista. Sillä jos kauneus ja kaunis sanat käsitetään tavallisen kielenkäytön mukaisessa merkityksessään ja niillä tarkoitetaan samaa, mitä tarkoitamme puhuessamme esim. kauniista ihmiskasvoista, kauniista maisemasta, kauniista väriyhdistelmästä jne. — ja vain tällöinhän nämä sanat merkitsevät meille jotakin jollakin tavalla tunnettua — niin silloin ilmeisesti tar-

koittaa kauneus vain e r ä s t ä esteettistä vaikutelmaa monien muitten (esim. ylevien, traagillisten, koomillisten, luontehikasten jne.) esteettisten vaikutelmien joukossa ja kauniit ilmiöt vain erästä ryhmää monien muitten esteettisten ilmiöryhmien joukossa. Estetiikka, joka ottaisi tutkimusesineekseen vain tämän yhden esteettisen ilmiöryhmän ja sivuuttaisi kaikki muut, ei täyttäisi sitä tehtävää, jota se on kutsuttu täyttämään eikä valaisisi kuin vain yhtä pientä osaa siitä todellisuusalasta, jota pitäisi valaista. Sellainen estetiikka olisi epäilemättä kuolleena syntynyt, sillä se vaatisi heti täydennyksekseen toista estetiikkaa, joka valaisisi koko esteettistä elämänpiiriä ja kaikkia siihen kuuluvia ilmiöitä.

Jos taasen kauneus ja kaunis sanoille annetaan toinen merkitys, kuin niillä tavallisessa kielenkäytössä on, nim. merkitys "esteettinen" tai "esteettisesti vaikuttava", niinkuin kauneusesteetikot tavallisesti kaunis sanalle antavat ja niinkuin jotkut heistä, kuten esim. V i s c h e r, L i p p s, C o h n[1] ym., nimenomaan selittävätkin sille antavansa, niin silloin koko puhe kauneudesta estetiikan lähtökohtana ja tutkimusesineenä on vain aivan hyödytöntä, mutta samalla perin vaarallista leikittelyä sanoilla. Tosiasiassahan silloin kauneusesteetikotkin tarkoittavat, että estetiikan tutkimusesineenä ja lähtökohtana on erityinen esteettinen elämänpiiri ja siihen kuuluvat ilmiöt ja näitten selvittäminen on estetiikan tehtävänä. He käyttävät vain kaunis sanaa jonkinlaisena yleisotsikkona tai epiteettinä kaikille tähän elämänpiiriin kuuluville ilmiöille. Tämä "esteettinen" sanan kiertäminen ja muka selittäminen "kaunis" sanalla on kuitenkin ensinnäkin täysin tarkoituksetonta ja nurinkurista. Se on nim. itse asiassa paremmin tunnetun selittämistä huonommin tunnetulla, tai oikeastaan aivan tuntemattomalla. Sillä esteettinen sanan merkityksestä meillä on sentään ainakin jokin yli-

malkainen aavistus, mutta kaunis sanan merkityksestä meillä ei ole minkäänlaista aavistustakaan, jos kerran tällä sanalla, kuten tässä nyt on laita, ei ollenkaan tarkoiteta sitä, mitä kaunis tavallisessa kielenkäytössä merkitsee. Mutta kaunis sanan käyttäminen esteettisen sanan korvikkeena on sitäpaitsi hyvin vaarallista menettelyä. Sillä kaunis sanalla on, kuten kaikki tietävät, estetiikassa jo ennestään toinen, varsin vakiintunut ja juuri tavallisen kielenkäytön mukainen merkityksensä, ja sitä tarvitaan välttämättä edelleen tässä merkityksessä, nim. ilmaisemaan erästä esteettisen vaikutuksen ja esteettisesti vaikuttavan lajia eli muunnosta. Jos kaunis sana tämän lisäksi ilmaisee myöskin esteettistä vaikutusta ja esteettisesti vaikuttavaa yleensä, niin saa sana täten arveluttavan kaksimielisyyden, josta täytyy olla seurauksena alituista käsitteiden sekoittamista ja harhapäätelmiä, — niinkuin kauneusestetiikassa onkin ollut laita.[1]

Metodisesti arveluttava ja asiallisesti harhaan johtava on myöskin se toinen tapa, millä varsinkin Fechnerin jälkeen estetiikan lähtökohta hyvin yleisesti on käsitetty, kun nim. estetiikan lähtökohdaksi on otettu ns. esteettinen nautinto ja sen luonteen ja syitten tarkempi valaiseminen on käsitetty estetiikan tehtäväksi. Esteettisen tajunnantilan yksityiskohtainen psykologinen luonne, ja nimenomaan sen mielihyvä- tai mielipahasävy, ei ole ennakolta niin itsestään selvä ja tunnettu asia, että ilman muuta saisi edellyttää sen olevan mielihyvän luontoisen ja käsittää estetiikan tehtäväksi vain tämän mielihyvän syitten selvittämisen. Esteettisen tajunnantilan psykologisen luonteen tarkempi selvittäminen on juuri tapahtuva estetiikassa itsessään. Sen tajunnantilan luonne ei ole siis mikään datum (tunnettu tosiasia), se on päinvastoin quaesitum (selvitettävä), ja on vähintään varomatonta mennä siinä suhteessa mitään

oletuksia tekemään. Sillä jos nyt sattuisikin olemaan niin, että esteettinen tajunnantila ei olekaan aina ja välttämättä mielihyvän luontoinen ja että siis nautinnon luonne ei ole esteettiselle tajunnantilalle mitään olennaista, niin silloinhan olisi koko estetiikan päätehtäväksi otettu olemattoman ongelman ratkaiseminen ja kokonainen tiede suunnattu harhaan.

Kun poiketen näistä estetiikassa ehkä yleisimmin noudatetuista menettelytavoista otamme estetiikan lähtökohdaksi erityisen esteettisen elämänpiirin olemassaolon ja käsitämme yleisen estetiikan tehtäväksi tämän elämänpiirin kaikinpuolisen valaisemisen, niin silloin ensinnäkin asetamme estetiikalle kyllin laajan lähtökohdan ja toiseksi emme edellytä mitään, mikä ei olisi kiistämätöntä. Kukaan ei nim. voine eikä halunnekaan kieltää, että praktillisen ja teoreettisen, s.o. toiminnan ja tutkimisen elämänpiirien, rinnalla on olemassa kolmas suuri elämänpiiri, joka aivan periaatteellisesti eroaa näistä molemmista. Me nimitämme tätä kolmatta elämänpiiriä esteettiseksi elämänpiiriksi. Ennakolta emme tosin voi tarkalleen tietää, mitä kaikkea tähän kolmanteen elämänpiiriin kuuluu, enempää kuin myöskään ennakolta osaamme sanoa, mikä on sen elämänpiirin sisäinen erikoisluonne — molemmat nämä seikat onkin vasta itse esteettisen tutkimuksen selvitettävä. Mutta jo ennakolta tiedämme ainakin yhden todellisuusalan, jonka kuuluvaisuudesta tähän kolmanteen elämänpiiriin olemme varmat. Se todellisuusala on taide.[1] Vaikka vielä kaikkien muitten esteettisten ilmiöiden olemassaolon kieltäisi tai ei ainakaan tunnustaisi niitä tutkimisen arvoisiksi, niin taiteen olemassaoloa ja sen erikoisluonnetta ei voine ainakaan kieltää. Jo taide yksinään tekisi siihen kohdistuvan tieteen — siis pääasiassa sellaisen tieteen, mitä estetiikka tahtoo olla — välttämättömäksi. Sillä ilmeistä ja kieltämätöntä on, että

taiteessa on kysymys aivan periaatteellisesti erilaisesta suhtautumisesta olevaiseen, kokonaan erilaisesta harrastus- ja arvopiiristä kuin tietopuolisen ja käytännöllisen toiminnan alalla. Jo vaistomainen tunne sanoo jokaiselle, että kun esim. maalaaja katselee metsäkukkulaa maalatakseen sen kankaalle, niin hän suhtautuu siihen ihan olennaisesti eri tavalla kuin sahayhtiön asiamies, joka tarkastelee samaa metsälohkoa ostamisaikomuksissa tai botanisti tai geologi, joka katselee sitä tutkijana. Myöskin on jokaiselle ilmeistä, että taiteellisen toiminnan tuotteella, taideteoksella, on aivan olennaisesti erilainen luonne, tehtävä ja tarkoitus kuin tietopuolisen ja käytännöllisen toiminnan tuloksilla. Ilman filosofista harkintaakin täytyy jokaiselle olla ilmeistä, että esim. Aleksis Kiven "Seitsemän veljestä" tai Juhani Ahon "Rautatie" ovat aivan olennaisesti erilaisen toiminnan tuotteita, kuuluvat aivan periaatteellisesti toiseen harrastus-, arvo- ja ilmiöpiiriin kuin esim. joku maantieteen oppikirja tai kansatieteellinen tutkimus, niin kirjoja kuin ne kaikki ulkonaisesti ovatkin. Niinikään lienee jokaiselle kiistämätöntä, että henkilö, joka esim. muokkaa maata, harjoittaa kauppaa, rakentaa taloja, kanavia tai siltoja, liikkuu aivan kokonaan toisellaisilla aloilla ja luo aivan olennaisesti toisenluontoisia arvoja kuin joku toinen henkilö, joka rakentelee sinfonioita tai sommittelee näytelmiä tai romaaneja. Ja vaikka joskus sama henkilö voi esim. rakentaa taloja ja kirjoittaa romaaneja, vieläpä harjoittaa rinnan sekä tietopuolista, käytännöllistä että taiteellista toimintaa, niin on meillä kuitenkin se tunne, että hän tietopuolisen tai käytännöllisen toiminnan alalta taiteelliseen siirtyessään siirtyy ikäänkuin yhdestä maailmasta toiseen ja tavallaan muuttuu toiseksi ihmiseksi. Lyhyesti: taiteellisen toimintapiirin syvä ja periaatteellinen eriluontoisuus tietopuolisen ja käytännöllisen toiminnan piireihin verrattuna on meille yhtä kiistämätön, ihan jo tunteenomai-

sesti varma tosiasia kuin taiteellisen toimintapiirin olemassaolokin.

Mutta samalla kun me tämän taiteellisen toimintapiirin eriluonteisuuden toteamme ja siihen pysähdymme, täytyy meidän huomata, että taide kuitenkin on vain osa suuremmasta todellisuusalasta, jossa ilmenee sama yleinen perusluonne kuin taiteessa. Oma suoranainen kokemus sanoo meille, että me voimme suhtautua ja monesti suhtaudumme muihinkin elämänilmiöihin: luontoon, ihmiskohtaloihin ja yleensä moninaisiin näkemyksiimme ja elämyksiimme — pääasiassa samalla tavalla kuin taiteen tuotteisiin. Me voimme katsoa ja katsomme monesti merta tai maisemaa tauluna, ihmiskohtaloa tai tapahtumaa näytelmänä. S.o.: vaikutus minkä katsottu tai koettu meihin kummassakin tapauksessa tekee, on perusluonteeltaan hyvin tunnusmerkillisesti sama. Minkä välitön kokemus meille täten ilmaisee, sen vahvistaa vielä välillinen päätelmä. Taiteelle ominaisen suhtautumisen täytyy olla mahdollinen taiteen ulkopuolellakin oleviin ilmiöihin, sillä luodakseen taideteoksia, joitten aiheina ovat todellisuusilmiöt, on taiteilijan täytynyt suhtautua näihin todellisuusilmiöihin pääasiassa samalla tavalla kuin me sitten suhtaudumme valmiisiin taideteoksiin, s.o. esteettisesti.[1]

Erityisen olennaisesti omalaatuisen esteettisen elämänpiirin olemassaolo, — elämänpiirin, jonka ennakolta meille tunnetuimpana alueena on taide — ei ole siis mikään otaksuma, vaan kokemusperäinen kiistämätön tosiasia. Ja tämä tosiasia on yleisen estetiikan luonnollinen ja oikea lähtökohta, sen d a t u m, ja esteettisen elämänpiirin selvittäminen sen tehtävä eli q u a e s i t u m.

Kun estetiikan lähtökohta ja tehtävä näin käsitetään, silloin tulee estetiikka olemaan myös t o d e l l i s e n t a r p e e n v a a t i m a ja v a i v a n a r v o i s t a t e h t ä v ä ä t ä y t t ä v ä tiede. Jos estetiikan tehtäväksi käsitetään

kauneusilmiöitten tutkiminen tai otaksutun esteettisen nautinnon syitten selvittäminen, niin silloin voi olla ainakin kiistanalaista, tokko siihen tarkoitukseen tarvittaisiin aivan erikoista tiedettä ja tokko sellainen tiede olisi vakavan vaivan arvoinen. Voi olla ainakin eri mieltä siitä, tokko tavallisen kielenkäytön mukaiset kauneusilmiöt ovat niin tärkeä elämänala ja tokko niihin liittyy niin laajakantoisia ongelmia, että erikoisen tieteen täytyy ottaa niitä tutkiaksensa. Esteettisen nautinnon syitten selvittäminen, siinäkin tapauksessa, että nautinto olisi todella esteettisen vaikutuksen olennaisluonne — olisi myöskin liian ahdas ja lyhytkantoinen ohjelma kokonaisen tieteen tehtäväksi. Jos estetiikan ongelma tähän rajoittuisi, niin silloin voitaisiin se huoletta selvittää yleisessä psykologiassa tarvitsematta sitä varten uutta erikoista tiedettä.

Voidaan nyt tosin huomauttaa, että tosiasiassa kuitenkin monet esteetikot, jotka nimenomaan ovat julistaneet estetiikan tehtäväksi joko kauneusilmiöitten valaisemisen tai esteettisen nautinnon syitten selville saamisen, ovat tärkeällä tavalla valaisseet merkitseviä ja laajakantoisia probleemeja. Tähän on vastattava, että se on kieltämätöntä. Mutta se ei ole tapahtunut heidän lähtökohtansa takia, vaan siitä huolimatta. Se on voinut tapahtua vain siten, että he tosiasiassa eivät ole rajoittuneet käsittämään estetiikan tehtäväksi sitä, minkä olivat siksi julistaneet, vaan ovat vastoin ohjelmaansa ja lähtökohtansa unohtaen ottaneet käsitelläkseen ja koettaneet valaista esteettistä elämänpiiriä ja siihen liittyviä ongelmia ja kysymyksiä yleensä. Tämä todistaa vain, että sinä todellisena syynä, joka ajaa meitä esteettiseen ajatteluun ja tekee erityisen estetiikkatieteen tarpeelliseksi, ovat esteettiseen elämänpiiriin sisältyvät ja siitä aiheutuvat kysymykset ja probleemit. Näihin probleemeihin ja kysymyksiin ajautuvat tietämättään ne-

kin, jotka luulivat ja julistivatkin estetiikan lähtökohdan ja tehtävän olevan aivan toisaalla.

Kun me vain kerran teemme itsellemme selväksi, mikä esteettinen elämänpiiri on, niin silloin täytyykin meidän ilman muuta ymmärtää, kuinka välttämättä se elämänpiiri vaatii tieteellistä valaistusta. Todellisuusalan, joka muodostaa yhden ihmiselämän kolmesta pääalueesta ja johon ennen kaikkea kuuluu sellainen ilmiö kuin taide, täytyy välttämättä aiheuttaa moninaisia ja tärkeitä probleemeja ja kysymyksiä ja vaatia ajattelevaa ihmistä vakavaan harkintaan, jotta hän voisi asettua oikeaan suhteeseen siihen elämänalaan ja sen eri puoliin. Eihän meidän tarvitse muuta kuin ajatella vain sitä tärkeää asemaa, mikä jo yksin taiteella on ihmisten sekä yksityisessä että julkisessa elämässä ja muistaa mitä laajakantoisia ja merkitseviä kiistakysymyksiä se on halki aikojen aiheuttanut ja yhä aiheuttaa, huomataksemme, että esteettiseen elämänalaan liittyvät probleemit eivät ole vain ajanviete- ja uteliaisuuskysymyksiä, vaan vakavia elämänongelmia, jotka pakottavasti vaativat jokaista ajattelevaa ihmistä ratkaisuun ja kannan määräämiseen. Tiede, jonka tehtävänä on sellaisten kysymysten valaiseminen, on sekä tositarpeen vaatima että vaivan arvoinen asia.

2. Esteettisen elämänpiirin erikoisluonne perustuu erityiseen esteettiseen suhtautumiseen.

Kun käymme esteettistä elämänpiiriä lähemmin tarkastamaan, huomaamme, etteivät sitä muodosta mitkään erityiset ”esteettiset” ilmiöt tai esineet, jotka ulkonaisesti erottautuisivat kaikista muista ilmiöistä ja esineistä erilleen aidatuksi esteettiseksi esine- ja ilmiöryhmäksi. Botanisti, zoo-

logi, mineralogi, vieläpä kielentutkijakin voi viitata määrättyihin hänen itsensä ulkopuolella oleviin, enemmän tai vähemmän selvästi eri alueeksi erottautuviin esineihin tai ilmiöihin ja sanoa: tuossa on minun tutkimusalani! Niin ei voi tehdä esteetikko. Sillä esteetikon ulkopuolella ei ole olemassa mitään vastaavassa merkityksessä "esteettisiä" esineitä tai ilmiöitä, niinkuin on olemassa kasveja, eläimiä, kivennäisiä tai kieliä. Ei ole tosiasiassa olemassa mitään sellaisia esineitä tai ilmiöitä, jotka sellaisinaan aina ja ehdottomasti olisivat "esteettisiä", yhtä vähän kuin on myöskään olemassa sellaisia esineitä tai ilmiöitä, jotka eivät millään ehdolla voi olla esteettisiä, s.o. aiheuttaa esteettistä vaikutusta. Metsäkangas, jota sahayhtiön asiamies katselee ostotarkoituksissa, ei ole mikään esteettinen ilmiö. Mutta kun taidemaalaaja katselee samaa metsäkangasta taulun aiheena, niin silloin se on esteettinen ilmiö. Kun poliisikomissaario laatii selostuksen jostakin rikoksesta tai esim. itsemurhatapauksesta tai tuomari käsittelee sitä oikeudessa, niin rikoksella tai itsemurhalla ei ole vähintäkään tekemistä estetiikan ja esteettisyyden kanssa. Mutta kun kirjailija käyttää tätä samaa tapahtumaa aiheena novelliin, romaaniin tai näytelmään, niin silloin se muuttuu esteettiseksi ilmiöksi. Me näemme siis, että esineitten tai ilmiöitten esteettisyys tai ei-esteettisyys ei riipu niistä itsestään semmoisinaan, vaan se riippuu ratkaisevimmin siitä, m i t e n n i i h i n s u h t a u d u t a a n. Sama esine tai ilmiö on milloin esteettinen, milloin ei-esteettinen riippuen siitä, millä silmillä sitä katsotaan, miten siihen suhtaudutaan.

Tähän haluaisi ehkä joku huomauttaa, että tämä pitää mahdollisesti paikkansa ns. luonnonesineihin ja ilmiöihin nähden tavallisessa merkityksessä, mutta ei taideteoksiin nähden. Taideteoksethan ovat kai sentään semmoisinaan, niin arvellaan, esteettisiä esineitä, ja näin ollen erikoisia "esteettisiä" esineitä on siis sittenkin olemassa.

Tämän huomautuksen pohjana on oikeutettu näkökohta, joka välttämättä kuuluu täydennyksenä edellä esitettyyn. Se näkökohta, että luonnollisesti ei ulkoesine ole esteettisessä suhteessa kokonaan merkityksetön eikä esteettinen suhtautuminen siitä ihan riippumaton. Ei esteettinen suhtautuminen ole mikään ilmassa leijaileva kaikesta riippumaton ja mielivaltainen ilmiö, joka iskee alas yhtä sokeasti ja umpimähkäisesti kuin salama, mihin sattuu. Sen seikan, että me suhtaudumme johonkin esineeseen tai ilmiöön esteettisesti ja että se tekee esteettistä vaikutusta, täytyy tietysti riippua myös siitä, että esineellä tai ilmiöllä on ominaisuuksia ja puolia, jotka tekevät esteettisen suhtautumisen siihen mahdolliseksi, vieläpä ehkä erityisesti ikäänkuin houkuttelevat esteettiseen suhtautumiseen. Ulkoesine on siis, kuten V o l k e l t aivan oikein huomauttaa, esteettisen suhtautumisen ja esteettisen vaikutuksen ”määräävä perusta ja edellytys”. (Syst. I, 5.) Ja mitä erityisesti taideteoksiin tulee, niin on kieltämätöntä, että ne koko perusluontonsa ja olemuksensa nojalla ovat omansa erityisesti houkuttelemaan esteettiseen suhtautumiseen ja että ne ikäänkuin ovat ennen kaikkea juuri sitä varten olemassa, että niihin esteettisesti suhtauduttaisiin. Mutta sittenkin pysyy, taideteoksiinkin nähden, voimassa se, mitä ulkoesineitten esteettisyydestä edellä sanottiin. Eivät mitkään ulkoesineet, eivät taideteoksetkaan, ole vielä s e m m o i s i n a a n mitään esteettistä. Esteettisiksi ne tulevat sittenkin vasta ehdolla, että niihin esteettisesti suhtaudutaan. Mutta ei ole suinkaan sanottua, että taideteoksiinkaan suhtaudutaan aina esteettisesti. Sahayhtiön asiamies, joka katselee metsäpalstaa sahayhtiön asiamiehenä, voi katsella samoin silmin myöskin metsämaisemaa esittävää taulua, ja esteettisestä vaikutuksesta voi silloin puhua yhtä vähän jälkimmäisessä kuin edellisessäkään tapauksessa.[1] Missä taasen esteettistä vaikutusta ei synny, siellä ei ole mitään syytä eikä

oikeutta puhua myöskään esteettisestä ilmiöstä, sillä esteettinen on ilmiö vain sen takia, että se tekee meihin sen erikoisluontoisen vaikutuksen, jota me nimitämme esteettiseksi vaikutukseksi. Tämän vaikutuksen tekevät taideteoksetkin vain ehdolla, että niihin suhtaudutaan määrätyllä tavalla, nim. esteettisesti. Kielimies, joka tutkii sanajärjestystä, prepositioiden tai adverbien käyttöä Goethen Faustissa ja kohdistaa kaiken huomionsa tähän tutkimukseen, voi yhtä vähän saada siitä teoksesta esteettistä vaikutusta kuin tuomari käsittelemästään rikosjutusta. Yhtä vähän on myöskään edellisen askarruksen esine tosiasiallisesti mikään esteettinen ilmiö kuin jälkimmäisenkään. Ero on vain siinä, että Goethen Faustiin nähden tuntuu muullainen kuin esteettinen suhtatuminen jollakin tavalla etsityltä ja väkinäiseltä, jotavastoin rikosjuttuun nähden ei voi sanoa samaa. Mutta esteettiseksi ilmiöksi tulee Goethen Faustkin todellisesti vasta sitten, kun siihen esteettisesti suhtaudutaan.

Sillä, mitä tässä nyt on esitetty, on todettu se tärkeä totuus, että estetiikan varsinainen tutkimusesine ei ole meidän ulkopuolellamme, vaan meissä. Se on sielullista laatua, eräs määrätty vaikutus meissä.[1] Ulkoesineet ovat tosin sen vaikutuksen objektiivisena perustana ja aiheena, mutta kuitenkin vain niin, että lopultakin riippuu siitä, miten noihin ulkoesineihin suhtaudumme, herättävätkö ne esteettistä vaikutusta vai ei. Esteettinen vaikutus syntyy ainoastaan siinä tapauksessa, että suhtaudumme ilmiöön tai esineeseen esteettisesti. Tällä on samalla sanottu, että esteettistä elämänpiiriä ei ole käsitettävä todellisuusalaksi, minkä muodostaisivat määrätyt erikoiset "esteettiset" esineet ja ilmiöt. Erikoisia, semmoisinaan esteettisiä ilmiöitä ei ole olemassa. Sama ilmiö voi olla milloin esteettinen, milloin ei-esteettinen, riippuen siitä, suhtaudutaanko siihen esteettisesti vai ei. Esteettisen elämänpiirin erikoisluonne

perustuu siis erityiseen suhtautumistapaan ilmiöihin. Me kutsumme tätä erikoista suhtautumistapaa esteettiseksi suhtautumiseksi.

3. Esteettisen suhtautumisen erikoisluonne.

Koska esteettinen suhtautuminen on ikäänkuin se runko, jonka ympärille koko esteettinen elämänpiiri muodostuu, on tietysti varsin tärkeää saada tämän suhtautumisen erikoisluonne selväksi. Selvittäminen tapahtuu paraiten vertaamalla esteettistä suhtautumista tietopuoliseen ja käytännölliseen. Me ajattelemme sellaisia ilmiöitä, joihin kukin näistä suhtautumistavoista vaikeudetta on mahdollinen ja todellisuudessa myös esiintyvä, ja koetamme sitten erittelyn avulla saada kunkin suhtautumistavan tunnusmerkilliset ominaisuudet selville. Kun suhtautumisen esineenä on kussakin vertailutapauksessa sama ilmiö, täytyy itse suhtautumisten erottavien olennaistunnusmerkkien sitä paremmin pistää silmään.

Me ajattelemme esim. kalastajan, meritieteilijän ja taidemaalaajan tarkastavan merta ja suhtautuvan siihen kunkin niin sanoaksemme ammattinsa mukaisesti. Kun kalastaja suhtautuu mereen kalastajana, niin silloin täytyy hänen suhtautumisensa siihen olla tyypillistä käytännön ihmisen suhtautumista. Kun meritieteilijä suhtautuu mereen meritieteilijänä, silloin täytyy hänen suhtautumisensa siihen olla tyypillistä teoreetikon suhtautumista. Ja kun taidemaalaaja katselee merta nimenomaan taidemaalaajan kannalta, s.o. mahdollisena taiteellisen käsittelyn aiheena, vaikkakaan ei ehkä tarkoituksenaan sitä juuri sillä hetkellä maalata, niin täytyy hänen suhtautumisensa mereen olla tyypil-

listä esteettistä suhtautumista. Sillä jos yleensä esteettistä suhtautumista on, täytyy taiteilijan suhtautumisen aiheeseensa olla sitä.

Mikä on nyt oleellista kullekin näistä suhtautumistavoista? Kalastajan suhtautumisen sielullinen perusluonne on jokseenkin helposti havaittavissa. Kalastaja tarkastelee merenkäyntiä, veden korkeutta, tuulen suuntaa ym. meressä huomattavia ilmanoireita, mutta hän ei pysähdy niihin, ei syvenny tarkastamaan niitä sellaisinaan, vaan ikäänkuin kiitää nopeasti niitten yli. Mihin? Päätökseen ja sen toteuttamiseen, tekoon. Mikä tarkoitus siis oikeastaan on hänen tarkastelullaan? Hän hakee mereltä ja sen ilmiöiltä vastausta kysymykseen: Mitä minun on tehtävä? Vietäväkö pyydykset vesille ja minne, millaiset pyydykset ja mihin aikaan? jne. Sen vuoksi että hänen merentarkastelullaan on tämä päämäärä, on se luonteeltaan ikäänkuin hätiköivää. Kalastajan mieltä eivät kiinnitä ilmiöt sellaisinaan, niillä ei ole hänelle oikeastaan omaa itsenäistä arvoa, vaan ainoastaan välillinen ja välikappaleen arvo, nim. se arvo, että ne ovat hänelle toiminnan osviittoina ja tahdon ohjeina. Sielutieteellisesti lausuttuna on siis kalastajan suhtautuminen mereen suhtautumista t a h d o l l a, voluntatiivista suhtautumista.

Meritieteilijän suhtautumisen sielullinen luonne on myöskin vaikeudetta havaittavissa. Meritieteilijäkin tarkkaa ehkä osittain samoja ilmiöitä kuin kalastaja: veden korkeutta, tuulen suuntaa jne., mutta vielä lisäksi monia muita ilmiöitä, joilla ei ole kalastajalle mitään merkitystä. Meritieteilijä voi tehdä syvyysmittauksia, tarkata merivirtoja, tutkia meren syvyyksissä asustavaa eläimistöä, yleensä kiinnittää huomionsa moninaisiin meressä ilmeneviin fysikaalisiin, kemiallisiin ja biologisiin seikkoihin, joista kalastajalla ei voi olla mitään aavistustakaan. Jossakin suhteessa on kuitenkin meritieteilijän suhtautuminen tarkkaa-

miinsa ilmiöihin samanlainen kuin kalastajan suhtautuminen niihin ilmiöihin, joihin hän huomionsa kiinnittää. Meritieteilijäkään ei nim. pysähdy tarkkaamiinsa ilmiöihin semmoisinaan, ne eivät ole hänen varsinainen päämääränsä, vaan ainoastaan ikäänkuin silta tai porras johonkin muuhun. Ja jos kysymme taasen: mihin?, niin kuuluu vastaus: yleisiin lakeihin, tieteellisiin totuuksiin. Sen vuoksi on tarkatuilla yksityisilmiöillä meritieteilijälle merkitystä ainoastaan sikäli, kuin niistä paljastuu jokin yleinen laki. Ja niin pian kuin sellainen niistä paljastuu, luistaa meritieteilijäkin niitten itsensä yli eikä välitä niistä enää sellaisinaan. Ne ovat hänelle vain astinlauta yleisiin lakeihin, niinkuin ne olivat kalastajalle astinlauta päätökseen ja tekoihin. Mikä etäisempi tarkoitus taasen meritieteilijän etsimillä laeilla on, se on meille tieteellisen tutkimuksen yleisestä luonteesta tunnettu. Tiede etsii yksityisilmiöistä lakeja — ja sitä tekee pohjaltaan kaikki tieteellinen tutkimus — tarkoituksenaan voida ymmärtää ja selittää yksityisilmiöitten kirjavaa moninaisuutta. Ymmärryksemme ei voi hallita ilmiöitten kirjavaa moninaisuutta eikä saada siihen mitään järjestystä, jollei sen onnistu ikäänkuin sitoa kimpuiksi yksityisilmiöitä, tavallaan laittaa niistä lauttoja, aivan niinkuin tukkien kuljettajien on laitettava irtonaiset puut lautoiksi voidakseen viedä ne suurten selkien yli. Tämä yksityisilmiöitten kimpuiksi sitominen tai "lauttaaminen" tapahtuu siten, että ne alistetaan jonkin yleisen näkökohdan alle, että niistä löydetään yleinen laki, joka ne yhdistää. Tämä merkitsee sitä, että me "ymmärrämme" yksityisilmiöt, olemme onnistuneet saamaan niihin järjestystä ja selvyyttä. — Kun nyt meritieteilijäkin kieltämättä katsoo meren ilmiöitä tässä tarkoituksessa, on siis hänen suhtautumisensa mereen sielulliselta luonteeltaan ymmärryksellistä eli älyperäistä (intellektuaalista).

Taidemaalajan suhtautuminen mereen eroaa kohta yh-

dessä suhteessa hyvin silmäänpistävästi molemmista edellisistä suhtautumistavoista. Sen sijaan että sekä kalastajalle että meritieteilijälle meri sellaisenaan kuin se välittömästi aistittavaksi tarjoutuu oli vain astinlauta johonkin muuhun ja heidän suhtautumisensa siihen sen vuoksi ohikiitävää, on taidemaalaajalle juuri meri sellaisenaan pääasia ja päätepiste ja hänen suhtautumisensa siihen pysähtyvää. Taidemaalaja ei katsele merta saadaksensa sieltä ohjeita tahdolleen, voidakseen ratkaista, mitä hänen on päätettävä ja tehtävä. Hän ei etsi myöskään välittömästi havaittavien yksityisilmiöitten takaa mitään yleisiä totuuksia ja lakeja, hän katselee vain näitä yksityisilmiöitä juuri sellaisinaan ja katselee niitä nimenomaan niihin pysähtyen ja syventyen. Verrattuna vielä erityisesti kalastajan suhtautumiseen on maalaajan suhtautuminen mereen, paitsi sitä että se on pysähtyvää, vastakohtana kalastajan ohikiitävälle suhtautumiselle, toiselta kannalta katsottuna passiivista, kun kalastajan suhtautuminen sitävastoin on aktiivista. Tällöin tarkoitamme tietysti taasenkin sitä maalaajan suhtautumista mereen, joka käy ennen varsinaista taiteellista luomista ja on tämän edellytyksenä. Tällöin ei maalaaja vielä maalaa merta, ei harjoita taiteellista toimintaa, vaan vasta katselee merta mahdollisena taulunaiheena, antautuu meren esteettisen vaikutuksen alaiseksi. Tämä tila on olennaisesti passiivinen, myöhempi tästä aiheutuva taiteellisen luomisen tila ei ole sitä enää. Mutta siitä ei nyt tässä ole puhe. Meren katseleminen panee kalastajassa ennen kaikkea hänen tahtonsa liikkeelle, ja tahdolle on ominaista ottaa olevainen esineekseen ja ryhtyä sitä muokkaamaan, käyttelemään tai kääntelemään omien tarkoitusten mukaisesti. Maalaajan tahtoa sitävastoin meri ei pane välittömästi liikkeelle. Sen vuoksi maalaaja ei myöskään käy millään tavalla mereen käsiksi, ei kohdista siihen toimintaansa, vaan jättää sen täydellisesti

rauhaan, ja alistuu pikemminkin itse meren "toiminnan", s.o. sen tekemän vaikutuksen esineeksi.

Seurauksena siitä, että maalaaja pysähtyy mereen semmoisena kuin se aistittavaksi tarjoutuu ja antautuu sen vaikutuksen alaiseksi, on että maalaajan suhtautuminen mereen on vielä erääseen suuntaan e r i s t ä v ä ä. Se on eristävää siinä mielessä, ettei maalaaja pyri selvittämään itselleen katselemiensa ilmiöitten syy-yhteyksiä eikä johtelemaan niistä aiheutuvia seurauksia. Hän ei esim. ryhdy tutkimaan, miksi meriveden väri on sellainen kuin se on, mikä yhteys on tuulilla ja mahdollisilla merivirroilla, eikä aprikoimaan, mitä seurauksia on esim. meren pohjamuodostuksella, syvyydellä tai rantojen laadulla kalastukselle, merenkululle ym. toiminnoille ja tarkoituksille. Sanalla sanoen: hän ei aseta katselemiansa ilmiöitä renkaiksi ilmiöitten suureen syy- ja seuraussarjaan eikä pyri tekemään itselleen selväksi niitten asemaa ja yhteyttä siinä, vaan hän päinvastoin irroittaa katselemansa ilmiöt tästä syy- ja seuraussarjasta ja katselee niitä tässä mielessä eristettyinä, s.o. kiinnittämättä huomiota niitten syy-yhteyksiin ja asemaan ilmiöitten sarjassa. Tämä ei luonnollisesti tiedä sitä, että hän katselisi ilmiöitä hajanaisina ja erillisinä. Päinvastoin: hän kyllä jäsentelee ja ryhmittelee niitä ja katsoo niitä yhteydessään. Mutta se yhteys, jossa hän niitä katsoo, ei ole sisäinen (loogillinen) syy-yhteys, vaan ulkonainen ja havainnollinen yhteys. — Erotukseksi kalastajan ja meritieteilijän suhtautumisesta on siis maalaajan suhtautuminen mereen luonteeltaan passiivista, eristävää ja havaittavaan semmoisenaan pysähtyvää.

Mutta millä tavalla maalaaja pysähtyy havaittavaan ja mihin puoleen siinä? Me olemme todenneet, että maalaajan suhtautuminen mereen on passiivista, s.o. maalaaja ei ota merta toimintansa esineeksi, vaan antautuu päinvastoin itse meren "toiminnan" esineeksi. Tämä meren "toiminta" ei

voi olla muu kuin sen tekemä vaikutus — tai tarkemmin: sen maalaajan tunne-elämään tekemä vaikutus, sillä muusta meren tekemästä vaikutuksesta katselevaan maalaajaanhan ei voi olla puhetta. Maalaaja pysähtyy siis meren tunnearvoon. Tämä selviää meille toistakin tietä. Mehän olemme todenneet, että meren ilmiöillä semmoisinaan on kalastajalle ja meritieteilijälle ainoastaan välinearvo, minkä vuoksi he eivät pysähdykään niihin itseensä. Kun maalaaja sitävastoin pysähtyy juuri näihin ilmiöihin itseensä, täytyy niillä olla hänelle välitöntä arvoa. Välitön arvo taasen ei voi olla muu kuin tunnearvo.

Että meren esteettinen katseleminen on pysähtymistä sen tunnearvoon, se selviää meille välittömästi siitäkin, kun vain muistelemme niitä tapauksia, jolloin itse olemme esteettisesti, s.o. taiteilijan tavoin, merta katselleet. Ominaista tälle katselemiselle on silloin aina ollut passiivinen antautuminen sen tunnevaikutuksen alaiseksi, minkä meren näky meihin tekee. Veden väri, rannaton avaruus, tuulen humina, aaltojen loiske — kaikki nuo aistimukset, joina meri osittain silmän, osittain korvan kautta tunkeutuu sieluumme — nehän ovat siellä muodostuneet ennen kaikkea tunnetta ja tunnelmaa herättäviksi ja liikkeelle paneviksi voimiksi. Ne ovat ikäänkuin soittaneet sielumme kannelta, aiheuttaneet rinnassamme omituisia kajahduksia, s.o. mielialoja ja tunteita, joihin me syventyen ja viipyen olemme vaipuneet. — Psykologisesti lausuen tietää tämä, että meidän oma esteettinen suhtautumisemme mereen on, niinkuin taiteilijankin suhtautuminen siihen, tunnesuhtautumista, pysähtymistä meren välittömään tunnearvoon.

Eri aloilta otetut uudet esimerkit johtavat samaan tulokseen. Jos ajattelemme esim. tähtitieteilijän, taivaanmerkkien mukaan alustaan ohjaavan merenkulkijan ja runoilijan katselemassa tähtitaivasta ja tarkastamme heidän

kunkin suhtautumisensa erikoisluonnetta, niin löydämme samat olennaistunnusmerkit kuin edellisessä tapauksessa. Tähtitieteilijä etsii taivaan laelta lakeja, merenkulkija osviittaa tahdolleen ja toiminnalleen, runoilija sitävastoin pysähtyy näkemänsä tunnearvoon. Ja sama on näitten eri suhtautumistapojen perusluonne silloinkin, kun niitten esineenä ovat ihmiskohtalot ja tapahtumat tai sisäisen elämän ilmiöt. Poliisikomissaario, joka joutuu käsittelemään rikosasiaa, tarkastaa sitä voidakseen päättää, mitä on tehtävä, rikospsykologi etsii siitä tieteellisiä lakeja ja näytelmäkirjailija, joka tekee siitä teatterikappaleen, kiintyy tapahtuman tunnearvoihin.

Mutta tarpeetonta on esimerkkien erittelyä jatkaa. Me voimme vain todeta sen tuloksen, mihin esteettisen suhtautumisen erikoisluonteen tarkastelu meidät vie. **Esteettinen suhtautuminen on siis psykologiselta luonteeltaan tunnesuhtautumista, pysähtymistä ilmiöitten välittömään tunnearvoon.**

4. Tuloksen selvitystä ja tarkistusta.

Kun esteettinen suhtautuminen selitetään, niinkuin edellä on tapahtunut, tunnesuhtautumiseksi erotukseksi praktillisesta suhtautumisesta, joka on suhtautumista tahdolla, ja teoreettisesta, joka on älyperäistä suhtautumista, niin silloin tulee näitten kolmen suuren suhtautumistavan eroavaisuus perustumaan ihmisen sielullisen rakenteen kolmeen pääpuoleen, tunteeseen, tahtoon ja tietoon ja niitten erilaisuuteen. On huomattava, ettemme ole tätä eri suhtautumistapojen perusluonnetta todenneet päättelemällä, deduktiivisesti yleisistä periaatteista johtaen, vaan olemme tulleet siihen täysin induktiivisesti tarkastamalla kunkin suhtau-

tumistavan luonnetta konkreettisissa yksityistapauksissa edellyttämättä ennakolta mitään. Sitä merkitsevämpää on, että näin olemme kuitenkin tulleet todenneeksi näille suhtautumistavoille kullekin erikoisluonteen, joka osoittautuu perustuvan mitä tärkeimpiin sielullisiin tosiasioihin. Jos kerran näitten eri suhtautumistapojen perustana on ihmisen sielullisen rakenteen kolmipuolisuus, silloinhan todella ymmärrämme, että näitten kolmen suhtautumistavan täytyy muodostaa kunkin aivan oma valtakuntansa ja yhdessä elämän kokonaisuus, ja ettei niitten ulkopuolella enää voi olla mitään periaatteellisesti erilaista sielullista suhtautumista olevaiseen.

Mutta samalla täytyy meidän torjua eräs mahdollinen väärinkäsitys. Kun me kutsumme teoreettista suhtautumista älyperäiseksi suhtautumiseksi, praktillista suhtautumiseksi tahdolla ja esteettistä suhtautumista tunnesuhtautumiseksi, niin emme sillä suinkaan elvytä eloon tuota vanhaa, haudattua psykologista harhaoppia, jonka mukaan ns. ”sielunkyvyt” olivat jonkinlaisia salaperäisiä itsenäisiä olentoja, jotka esiintyivät erillisinä. Me voimme aivan hyvin puhua erityisestä tunnesuhtautumisesta, älyllisestä suhtautumisesta ja tahdonomaisesta suhtautumisesta tarvitsematta vähimmässäkään määrin tarkoittaa, että tunne, tieto ja tahto olisivat itsenäisinä ja erillisinä esiintyviä sielunkykyjä. Ne ovat ainoastaan jokaisessa tajunnantilassa havaittavia sielullisia aineksia ja siten ikäänkuin sielullisen rakenteemme eri puolia. Kun me nimitämme esteettistä suhtautumista tunnesuhtautumiseksi tai praktillista tahdonomaiseksi suhtautumiseksi, niin emme suinkaan tarkoita, että esteettisesti suhtautuessaan ihminen olisi vain pelkkää tunnetta, yhtä vähän kuin hän praktillisesti suhtautuessaan on pelkkää tahtoa. Kaikki sielulliset ainekset ovat päinvastoin jokaisessa tajuntilassa edustettuina. Mutta ne voivat vain olla edustettuina eri asteissa. Yhden kerran

voi yksi sielullisen olemuksemme puoli olla etualalla, ikäänkuin lähiten kääntyneenä ilmiötä vasten, toisen kerran toinen. Ja tähän eriasteisuuteen perustuu noitten kolmen suhtautumistavan ero. Toimivan tajunnassa esim. liikkuu luonnollisesti myös sekä aistimuksia, mielikuvia, ajatuksia, — s.o. yleensä tiedollisia aineksia — että myös tunteita. Mutta hän luistaa nopeasti tiedonainesten yli, ja tunteet muuttuvat kohta tahdon vaikuttimiksi ja ajavat toimintaan. Toimiva vastaa siis ilmiöitten antamiin kiihokkeisiin varsinaisesti tahdolla, hän ikäänkuin pysähtyy tahdon asenteeseen. Siksi olemme oikeutetut kutsumaan hänen suhtautumistaan tahdonomaiseksi suhtautumiseksi. Esteettisen suhtautujan tajunnassa taasen liikkuu niinikään hyvinkin eloisia ja värikkäitä aistimuksia ja mielikuvia, mutta hänkään ei varsinaisesti pysähdy niihin, vaan luistaa niitten tunnearvoon. Mutta hänelle eivät tunnearvot muodostu välittömästi tahdon vaikuttimiksi, vaan suhtautuminer pysähtyy tunteeseen. Se on esteettisen suhtautujan pääteasema, ja se puoli, jonka hän lähinnä kääntää ilmiöitä vasten ja jolla hän vastaa ilmiöiden antamiin kiihokkeisiin. — Kun tietopuolisen, käytännöllisen ja esteettisen suhtautumisen sielullinen erikoisluonne näin käsitetään, ei sitä vastaan voi psykologiselta kannalta olla mitään huomautettavaa.

Se tapa, millä esteettisen suhtautumisen erikoisluonne edellä on selvitetty, antaa kuitenkin vielä aihetta oikeutettuihin muistutuksiin ja on ainakin alttiina väärinkäsityksille. Esityksemme kaipaa sen vuoksi vielä täydennystä ja täsmentämistä.

Voidaan huomauttaa, että on lukuisia, jopa lukemattomia sellaisia tapauksia, jolloin jokin tapahtuma tai ilmiö panee ennen kaikkea tunteemme liikkeelle ja jolloin me siis vastaamme ilmiöitten antamiin kiihokkeisiin tunteella, vieläpä nimenomaan pysähdymme, jopa oikein kaivaudumme juuri

ilmiön tai tapahtuman tunnearvoon. Suhtautumisemme pitäisi siis edellä esitetyn kuvauksen mukaan olla tunnesuhtautumista, mutta kuitenkaan ei johtuisi mieleemmekään kutsua sitä esteettiseksi suhtautumiseksi. Jos joku esim. kirjoittaa meille hävyttömän kirjeen tai suullisesti loukkaa meitä muitten ihmisten läsnäollessa, niin hän epäilemättä saa tavallisissa olosuhteissa teollaan voimakkaasti tunteemme liikkeelle, meissä herää kiivas vihastus ja me vastaamme siis tapahtuneeseen häväistykseen ennen kaikkea tunteella. Tuon vihastuksen ei tarvitse välittömästi viedä mihinkään tekoon, se voi jäädä vain mieleen kytemään, ja näin ollen me siis tosiasiassa pysähdymme tapahtuneen häväistyksen tunnearvoon. Kuitenkaan ei voi olla mitään erimielisyyttä siitä, että mielentilamme ja suhtatumisemme on mahdollisimman kaukana esteettisestä. Ja ottaaksemme toisia esimerkkejä, täytynee kai myöntää, että esim. henkilö, joka voittaa suuren summan rahaa arpajaisissa tai liikemies, joka saa sanoman musertavasta häviöstä, maanviljelijä, joka tulevaa satoa ja saalista ajatellen nauttien katselee lainehtivaa viljavainiotansa tai suuria rahoja lupaavaa hyötyisää metsäpalstaansa, — että kaikki nämä henkilöt suhtautuvat kysymyksen alaisiin tapahtumiin tai ilmiöihin ennen kaikkea tunteella. Kuitenkaan ei voi olla puhettakaan siitä, että heidän suhtautumisensa olisi esteettistä. Eivätkö nyt, täytyy kysyä, tällaiset esimerkit tee aivan tyhjäksi sitä selitystä, jonka olemme antaneet esteettisen suhtautumisen luonteesta?[1]

Osoittaaksemme, että esteettisen suhtautumisen erikoisluonteesta antamamme selvitys näistä kumoavista esimerkeistä huolimatta pitää paikkansa, tarvitsee meidän vain täydentää sitä muutamilla lisähuomautuksilla — tai oikeammin asettaa vain selvemmin näkyviin ja korostaa muutamia näkökohtia, jotka oikeastaan sisältyvät jo edellä esitettyyn.

Meidän on silloin ensinnäkin huomautettava, että esteettinen suhtautuminen on välitöntä tunnesuhtautumista, s.o. pysähtymistä ilmiön omaan, välittömään tunnearvoon. Tämä tuli kyllä jo sanotuksi edellisessäkin, mutta niin sivumennen, ettei siitä voinut selvitä, mitä kaikkea tähän näkökohtaan sisältyy ja mitä siitä johtuu. Esim. viljavainiotansa tai metsäpalstaansa nautinnolla katselevan ja sen lupaamaa taloudellista hyötyä ajattelevan maanviljelijän suhtautuminen ei ole esteettistä, koska se ei ole välitöntä tunnesuhtautumista. Maanviljelijä, sillä tavalla vainiotansa tai metsäpalstaansa katsellessaan, ei tosiasiassa pysähdy vainion tai metsäpalstan omaan välittömään tunnearvoon, vaan nauttii sen välillisestä eli johtuma-arvosta, s.o. siitä arvosta, mikä vainiolla tai metsäpalstalla on kaikenlaisten seuraamusten, syysuhteitten ja päämääräyhteyksien nojalla.[1] Tällaisia välillisiä eli johtuma-arvoja ovat yleensä ne tunnearvot, jotka jokapäiväisessä elämässä käytännöllistä toimintaamme määräävät. Sellaisia ovat myöskin siveelliset arvot. Kaikista näistä arvoista tulevat esteettiset arvot erotetuiksi, kun toteamme, että ilmiön esteettinen arvo on sen oma, välitön tunnearvo. Ja juuri tähän arvoon pysähtyvää suhtautumista on esteettinen suhtautuminen. Me olemme tämän näkökohdan oikeastaan lausuneet edellisessä jo toistakin tietä. Me lausuimme sen sillä, kun totesimme, että esteettinen suhtautuminen on luonteeltaan eristävää. Sehän merkitsi sitä, että esteettisesti katsottu ilmiö ikäänkuin irroitetaan ilmiöitten sarjasta, eristetään syy- ja seuraamusyhteyksistään ja katsotaan sitä semmoisenaan ja pysähdytään siihen tunnearvoon, mikä sillä näin eristettynä on. Tämä tunnearvo on luonnollisesti ilmiön oma välitön tunnearvo.

Toiseksi on meidän pantava painoa siihen, että esteettinen suhtautuminen on puhdasta tunnesuhtautumista, pysähtymistä ilmiön puhtaaseen tunnearvoon. Ilmiön

puhtaalla tunnearvolla tarkoitamme sitä tunnearvoa, mikä sillä on, kun ei ollenkaan oteta huomioon sen suhdetta meihin, meidän pyyteisiimme, etuihimme, päämääriimme, onneemme ja onnettomuuteemme, yleensä koko meidän yksilölliseen minäämme. Tunnearvon puhtaus sisältyy tosin jo oikeastaan sen välittömyyteen ja on vain eräs erikoislaji välittömyyttä. Sillä kun välittömyydellä tarkoitetaan sitä, että ilmiö on eristettävä kaikista suhteistaan ja pysähdyttävä siihen tunnearvoon, mikä sillä semmoisenaan on, niin täytyy tähän eristämiseen sisältyä myös niitten suhteitten katkaisemisen, mitkä ilmiöllä mahdollisesti on meihin satunnaisina yksilöinä. Mutta juuri nämä suhteet ovat niin erikoisen merkitsevät ja niitten katkaiseminen niin tärkeä puoli eristämisessä, että on täysi syy käsitellä sitä seikkaa aivan eri näkökohtana.

Useissa edellä luetelluista esimerkeistä oli juuri kysymys "epäpuhtaasta" tunnesuhtautumisesta, minkä vuoksi se ei myöskään voinut olla esteettistä suhtautumista. Kun esim. joku henkilö joutuu vihan valtaan häntä kohdanneen loukkauksen tai häväistyksen johdosta, kun tieto suuresta rahallisesta tappiosta syöksee liikemiehen syvään suruun ja epätoivoon, kun joku riemastuu arpajaisvoitosta tai muusta onnenpotkauksesta, kun toisen vaivuttaa alakuloisuuteen rakkaan omaisen kuolema jne., niin ei yhdessäkään näissä tapauksista tunnesuhtautuminen ole puhdasta eikä voi senvuoksi olla myöskään esteettistä. Jokainen näistä henkilöistä pysähtyy siihen tunnearvoon, mikä otaksutulla tapahtumalla on hänelle s a t u n n a i s e n a y k s i l ö n ä, hänen pyyteittensä, etujensa, päämääriensä, onnensa ja onnettomuutensa kannalta katsottuna, eikä siihen, mikä sillä olisi näistä suhteista riippumatta ihmiselle yleensä. Mutta esteettisessä suhtautumisessa on juuri sivuutettava ilmiön suhteet meidän satunnaiseen minäämme ja kiinnyttävä

vain siihen tunnearvoon, mikä ilmiöllä on semmoisenaan, näistä suhteista riippumatta. Missä sitä emme voi, siellä ei synny esteettistä suhtautumista. Esteettinen suhtautuminen onkin varsin vaikeaa, jopa toisinaan melkein mahdotontakin, sellaisiin ilmiöihin ja tapahtumiin nähden, jotka kovin läheisesti ja syvästi koskevat meitä juuri satunnaisina yksilöinä. Harva lienee se henkilö, joka häväistyksen, väkivallan tai kovan kohtalon iskun häntä kohdatessa voi kokonaan sivuuttaa sen seikan, että isku sattui juuri häneen ja katsella sitä vain ihmiskohtalona yleensä ja semmoisena sen tunnearvoon syventyä. Mutta jos joku sen voisi, niin silloin sanoisi meille tajuntamme myöskin kohta, että hän suhtautuu esteettisesti häntä itseänsä kohdanneeseen kohtalon iskuun. Kun Friedr. Naumann mainitsee muistosanoissaan Bebelistä[1] eräässä poliittisessa väittelytilaisuudessa, missä hän oli vastatusten Bebelin kanssa, unohtuneensa kuulemaan tämän puhetta pelkkänä luonnonilmiönä ja ihailemaan siinä ilmenevää lennokkuutta ja vauhtia, vaikka puhe oli mitä rajuin hyökkäys juuri häntä itseään (Naumannia) vastaan, niin on se todellisuudesta otettu esimerkki siitä, että itseenkin kohdistuvia iskuja voidaan todella joskus katsella sivuuttaen sen seikan, että ne kohdistuvat katsojaan itseensä. Tässäkin tapauksessa sanoisimme kohta: Naumann suhtautui Bebelin puheeseen esteettisesti. Samaa sanoisimme henkilöstä, joka kykenisi katsomaan oman talonsa paloa pelkkänä kuvaelmana tai rakkaan omaisen kuolemaa tai muuta raskasta onnettomuutta aivan kuin syrjäisen kannalta ihmiskohtalon iskuna yleensä. Samalla on huomautettava, että kovin pitkälle menevää ja kaikkialle ulotettua "eristämistä" ei ole suinkaan pidettävä terveen elämän kannalta minään ihanteena. Henkilö, joka kykenisi katselemaan kaikkia ilmiöitä "eristettyinä", s.o. irroitettuina suhteistaan niin hyvin hä-

nen satunnaiseen minäänsä kuin elämän kokonaisuuteen yleensä, ja joka tällaisen katsomistavan sovelluttaisi kaikkialle, lakkaisi tosiasiassa olemasta ihminen ja muuttuisi hirviöksi. Itse sytyttämäänsä Rooman paloa kuvaelmana, s.o. pelkkänä tunnesuhtautumisen esineenä, katseleva Nero on kautta aikojen kauhistuttavana säilynyt esimerkki tällaisesta äärimmäisestä ”eristäjästä” ja samalla äärimmäisestä ”esteetistä”.[1] — Mutta tässä yhteydessä on meille pääasia todeta, että tällainen ”eristäminen”, s.o. ilmiön irroittaminen syy- ja seuraussuhteistaan ilmiöitten sarjassa ja nimenomaan myös sen irroittaminen suhteistaan meidän satunnaiseen minäämme on sittenkin juuri esteettisen suhtautumisen edellytyksenä ja se vasta tekee tunnesuhtautumisen esteettiseksi. Meidän on siis täydennettävä esteettisen suhtautumisen erikoisluonteesta edellä antamaamme selvitystä niin, että sanomme: **esteettinen suhtautuminen on välitöntä ja puhdasta tunnesuhtautumista**, s.o. **pysähtymistä ilmiön omaan välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon.** Kun esteettisen suhtautumisen määritelmä näin täydennetään, silloin tulee esteettinen suhtautuminen selvästi erotetuksi kaikista sellaisista suhtautumistapauksista, joissa myöskin pysähdytään ennen kaikkea tunnevaikutukseen, suhtautumisen silti olematta esteettistä. Mutta jos tunnesuhtautumisella heti alunpitäen ymmärretään pysähtymistä ilmiön omaan välittömään tunnearvoon, s.o. siihen tunnevaikutukseen, minkä ilmiö semmoisenaan tekee — ja niinhän tunnesuhtautuminen edellä ymmärrettiin — niin silloin sisältyy oikeastaan sekä välittömyys että puhtaus jo itse tunnesuhtautumisen käsitteeseen. Silloin olisi myöskin sanottava, että tunnesuhtautumista varsinaisessa merkityksessä on ainoastaan esteettinen suhtautuminen.

5. Historiallinen silmäys.

Ne näkökohdat, joita tässä olemme tehostaneet huomauttaessamme, että esteettinen suhtautuminen on välitöntä ja puhdasta tunnesuhtautumista, eivät ole ydinsisällöltään estetiikassa mitään uutta ja outoa. Päinvastoin on sangen yleinen se käsitys, että tämänsuuntaiset ominaisuudet ovat esteettiselle suhtautumiselle olennaista. Ero on vain siinä, miten onnistutaan nämä ajatukset lausumaan ja miten ne johtamaan esteettisen suhtautumisen perusluonteesta. Kun esteettinen suhtautuminen käsitetään, niinkuin se tässä on käsitetty, pysähtyväksi tunnesuhtautumiseksi, silloin johtuu, kuten olemme nähneet, välittömyys ja puhtaus aivan luonnollisesti tämän suhtautumisen luonteesta, ne sisältyvät jo oikeastaan itse esteettisen suhtautumisen käsitteeseen.

Jo 18. vuosisadan englantilaisessa estetiikassa tavataan ajatuksia, jotka selvästi osoittavat, että aavistus esteettisen suhtautumisen välittömyydestä ja puhtaudesta oli olemassa, vaikkei aavistajilla itsellään nähtävästi ollut suinkaan selvää käsitystä näitten näkökohtien todellisesta merkityksestä ja kantavuudesta eikä kykyä niitä selvästi ja täsmällisesti lausua.[1]

Ennen kaikkea on Hutcheson tässä suhteessa huomattava. Esteettisessä pääteoksessaan ”Tutkimus kauneus- ja siveyskäsitteittemme alkuperästä” (”An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue”, ilm. 1720) Hutcheson nimenomaan huomauttaa, että ”esteettinen aisti” eli maku langettaa tuomionsa esineistä, s.o. julistaa ne joko kauniiksi tai rumiksi, esteettisiksi tai epäesteettisiksi ”ennenkuin esineestä mahdollisesti koituva hyöty on tajuttu ja riippumatta siitä”. Esteettinen vaikutus on siis ”riippumaton esineen syysuhteitten samoinkuin sen hyödyllisyydenkin tajuamisesta” (”different

from any Knowledge of Principles, Proportions, Causes, or of the Usefulness of the Object") ja näin ollen "välitön ja ehdoton" ("immediate and necessary").[1] — Niin katkonaisiksi ja vaillinaisiksi kuin nämä huomautukset jäävätkin, tähtäävät ne kuitenkin ilmeisesti siihen, että esteettisessä suhtautumisessa on ilmiön välillinen ja nimenomaan meidän satunnaiseen minäämme kohdistuva tunnearvo sivuutettava ja huomio kohdistettava ainoastaan siihen tunnearvoon, mikä ilmiöllä on sellaisenaan, s.o. välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon.

Näihin Hutchesonin katkonaisiin huomautuksiin sisältyvien ajatusten täyden kantavuuden ja perustavan merkityksen tajusi Immanuel Kant, ja varsinaisesti hänen kehittäminänsä ovat nämä ajatukset tulleet koko uudemman estetiikan pysyväksi, vaikkei suinkaan läheskään aina merkitykseltään oikein ja täysin tajutuksi yhteisomaisuudeksi. Se tapa, millä Kant lausui ne näkökohdat, mitä me tässä lyhyesti olemme nimittäneet esteettisen suhtautumisen välittömyydeksi ja puhtaudeksi, ei ole sekään suinkaan kaikinpäin onnistunut, minkä vuoksi Kantin tähän kohdistuvat lausunnot ovatkin antaneet paljon aihetta vastaväitteisiin ja ehkä vielä enemmän väärinkäsityksiin. Kant lausui esteettisen suhtautumisen puhtauden ja välittömyyden lyhyimmin niin, että hän sanoi "makuarvostelman" (s.o. esteettisen arvostelman) ja "kauneuden" (s.o. esteettisen vaikutuksen) olevan "riippumaton intressistä ja käsitteistä" (frei von "Interesse und Begriff"). "Intressittömyydellä" Kant tarkoitti luonnollisesti sitä, mitä me tässä olemme kutsuneet "puhtaudeksi", "käsitteettömyydellä" taasen "välittömyyttä". Mutta kumpikaan Kantin käyttämä lausetapa ei ollut onnellisesti valittu. Varsinkin on Kantin "intressittömyysoppi" aiheuttanut jyrkkiä vastaväitteitä, osit-

tain oikeutettuja, osittain väärinkäsityksestä johtuneita.[1] Väärin käsittäen vastustavat Kantin "intressittömyysoppia" ne, jotka luulevat Kantin tarkoittaneen tässä "intressi" sanalla samaa, mitä me suomenkielessä sanomme "mielenkiinnoksi", "osanotoksi" tai "harrastukseksi". Tällainenkin merkitys "intressi" sanalla epäilemättä on, vieläpä se on ehkä juuri sen tavallisin merkitys. Mutta Kant ei ole suinkaan tahtonut sanoa, että esteettisesti katsottu esine ei saa herättää meissä mitään mielenkiintoa ja harrastusta, vaan on sen jätettävä meidät kylmiksi ja välinpitämättömiksi. Ja jos Kant tätä olisi intressittömyydellä tarkoittanut, niin olisi hänen ajatuksensa olluttkin pahasti harhautunut. Mutta "intressi" sanalla on toinenkin merkitys: sillä tarkoitetaan myöskin samaa kuin "etu", "hyöty". Tältä pohjalta lähtien "intressittömyys" merkitsisi siis kaikkien (persoonallisten) etu- ja hyötynäkökohtien syrjäyttämistä. Ja juuri tätä Kant epäilemättä on intressittömyydellä tarkoittanut. Se selviää, paitsi hänen ajatusjuoksuståan kokonaisuudessaan, "intressi" sanan merkityksestä nimenomaan annetusta selvityksestä (Krit. derästh. Urteilskraft § 2). Mutta vaikka "intressittömyys" tässä merkityksessä on täysin oikeutettu, ei sillä kuitenkaan tule riittävästi tehostetuksi se näkökohta, jota me olemme tarkoittaneet sanoessamme esteettistä suhtautumista "puhtaaksi" tunnesuhtautumiseksi. Esim. sen surun, jota joku henkilö tuntee rakkaan omaisen kuoleman johdosta, ei suinkaan tarvitse riippua mistään persoonallisista etunäkökohdista. Päinvastoin voi asianomaiselle ehkä olla hyvinkin suurta suoranaista hyötyä tuon omaisen kuolemasta, esim. siten, että tämä jättää hänelle suuren perinnön, mutta siitä huolimatta voi hänen surunsa olla syvä ja vilpitön. Mikään esteettinen tunne se suru ei kuitenkaan ole. Ja se ei ole esteettinen senvuoksi, että se on niin sanoaksemme

aivan "yksityistä" laatua, se perustuu olennaisesti siihen henkilökohtaiseen suhteeseen, missä vainaja oli surevan satunnaiseen minään. Tunne on siis kyllä "intressistä" riippumaton, mutta ei puhdas ja sen vuoksi ei myöskään esteettinen. Kantin "intressittömyysoppi" oikeassakin merkityksessään on siis liian ahdas. Se sanoo vain osan siitä, mitä sanoa pitäisi. Ei riitä, että tunnevaikutus on riippumaton persoonallisista etunäkökohdista, sen pitää olla riippumaton yleensä k a i k i s t a s u h t e i s t a meidän yksilölliseen minäämme ollakseen esteettinen.

Epätyydyttävä ja osittain harhauttavakin on Kantin ajatusilmauksen toinenkin puoli, "käsitteettömyys". Tältä pohjalta Kant joutuu mm. erottamaan kaksi lajia kauneutta, vapaan (pulchritudo vaga) ja riippuvaisen kauneuden (pulchritudo adhaerens) (Krit. der Urteilskraft § 116). Edellinen kauneus havaitaan ja tajutaan ihan välittömästi tarvitsematta edes tietää tai ajatella, mikä kysymyksen alainen esine on. Jälkimmäinen kauneus sitävastoin on havaittavissa ja tajuttavissa vasta sitten, kun meille on selvinnyt, mikä on kysymyksenalaisen esineen luonne ja tarkoitus. Kukkien, erinäisten lintujen (papukaijan, kolibrin, paratiisilinnun), korallielävien (Schaltiere), vapaitten piirustelmien ja musiikkifantasiojen kauneus on edellistä, ihmismuodon, hevosen, kirkon, palatsin tai muun rakennuksen kauneus jälkimmäistä lajia. Kant tunnustaa ainoastaan vapaan kauneuden puhtaasti esteettiseksi. Tämä tietäisi siis sitä, että suureen, varmaan suurimpaan osaan ilmiömaailmasta (ihmismuotoihin, inhimillisen toiminnan tuloksiin, joihin sisältyvät myöskin taideteokset, suurimpaan osaan eläinkunnasta jne.) ei ollenkaan voisi suhtautua todella esteettisesti. Sillä enimmät ilmiöthän ovat sen laatuisia, ettei niitten tunnearvoa voi tajuta, jollei ensin ole selvillä, mikä kysymyksenlainen ilmiö on. Tätä selvyyttä edellyttävät

ennen kaikkea myös taideteokset. Ennenkuin esim. jokin maalaus voi tehdä meihin täyttä esteettistä vaikutusta, täytyy meidän toki tietää ensinnäkin, että se on maalaus, eikä esim. jokin seinään räiskähtänyt väriläikkä, ja toiseksi, mitä se esittää. Taulu, josta esim. emme tiedä, esittääkö se lumivuorta, merta, metsää, rakennuksia, vaiko mahdollisesti ihmisjoukkoa, — ja moniin uudenaikaisiin futuristisiin "tauluihin" nähdenhän täytyy usein jäädä tällä tavalla epätietoiseksi — ei voi tehdä mitään määrättyä esteettistä vaikutusta, se jättää katsojan kysymysmerkiksi. Tällä ei ole tietysti sanottu, että taulun aina täytyy esittää määrättyjä esineitä. Voihan olla sellaistakin maalausta, joka ei tarkoitakaan esittää mitään, vaan tahtoo vain vaikuttaa pelkillä väri- ja viivamuodoilla. Mutta silloinkin täytyy katsojalle käydä kohta selväksi, ettei taulu tarkoitakaan esittää mitään esinettä, vaan että se on vain väri- ja viivaleikkiä. Ts. tällöinkin täytyy maalaus tajuta, katsojalle täytyy selvitä, mitä taulu tahtoo olla, ennenkuin se voi vaikuttaa sitä, mitä sen on tarkoitus vaikuttaa. Toinen asia on tietysti sitten, mitä taiteellista ja esteettistä arvoa tällaisella pelkällä muotoleikkitaiteella on. Tämä tajuttavuus- ja tajuamisvaatimus on tietysti vielä selvemmin ja ehdottomammin voimassa esim. runouden tuotteisiin nähden. Runo, novelli tai romaani täytyy kielellisesti ja sisällöllisesti ymmärtää ja henkisesti omaksua, ennenkuin se voi tehdä tarkoitettua esteettistä vaikutusta. Lyhyesti: esteettisen vaikutuksen syntyminen edellyttää aina selvää apperseptiota, ilmiön luonteen ja merkityksen tajuamista, sillä vasta tämän tajuamisen perusteella ilmiöllä voi olla jokin määrätty tunnearvo. Kaukana siitä, että "käsitteettömyys", s.o. ilmiön luonteen ja merkityksen tajuamattomuus, olisi puhtaan esteettisen vaikutuksen synnyn edellytyksenä, se päinvastoin tekisi kaiken esteettisen vaikutuksen mahdottomaksi.

Tähän omituiseen lopputulokseen Kant johtui nähtävästi siten, että hän tavoitellessaan oikeaa ajatusta kävi siihen käsiksi väärästä kohden ja tavallaan heitti lapsen ulos kylpyveden mukana. Kantin tarkoitus ilmeisesti oli tehostaa sitä näkökohtaa, että esteettisesti ilmiötä katseltaessa pysähdytään sen omaan välittömään tunnearvoon. Mutta tätä välittömyyttä tehostaessaan Kant ampui yli maalin. Sillä välitön ei ole suinkaan se tunnearvo, mikä ilmiöllä on silloin, kun sen luonnetta ja merkitystä ei ollenkaan kysytä eikä tajuta — silloin ei ilmiöllä ole mitään varmaa tunnearvoa. Välitön on päinvastoin juuri se tunnearvo, mikä ilmiöllä on, kun v a i n sen oma luonne ja merkitys otetaan huomioon, s.o. kun ilmiötä katsotaan semmoisenaan, syysuhteistaan eristettynä. Sen sijaan siis että olisi pitänyt vain todeta, että esteettisessä suhtautumisessa on sivuutettava kaikki muu paitsi ilmiö itse sellaisenaan (siis kaikki syysuhteet), tuli Kant käsitteettömyysopillaan vaatineeksi, että esteettisessä suhtautumisessa on sivuutettava katseltava ilmiö itsekin, sillä tätähän pohjaltaan merkitsee ajatus, että puhdas on vain se tunnevaikutus, mikä ei edellytä mitään käsitystä ilmiön luonteesta ja merkityksestä.

Tämä Kantin omituinen käsitteettömyysoppi saattaa olla ehkä vielä paremmin selitettävissä eräältä toiselta kannalta. Se voi nim. johtua myös siitä, että Kant sittenkin ajattelee tässä ei esteettistä vaikutusta yleensä, vaan ainoastaan yhtä sen vaikutuksen lajia, nim. kauneusvaikutusta tämän sanan ahtaammassa (tavallista kielenkäyttöä lähenevässä) merkityksessä. Ja kun kauneus käsitetään siksi tunnearvoksi, mikä ilmiön m u o d o l l a on semmoisenaan, silloin epäilemättä kauneusvaikutuksen syntyminen ei edellytä ilmiön s i s ä l l y k s e n tajuamista, ts. ei tietoa eikä käsitystä siitä, mitä ilmiö sisällöllisesti on ja tarkoittaa.

6. Vastaväitteitä.

Ennenkuin päätämme esteettisen suhtautumisen perusluonteen tarkastelun, on ehkä syytä kajota vielä yhteen vastaväitteeseen, joka tavallisesti tehdään tässä esitetyn tapaista käsitystä vastaan. Se vastaväite tosin on sangen helposti torjuttavissa, sillä se perustuu jokseenkin pintapuoliseen ajatteluun, mutta juuri siitä syystä se onkin niin tavallinen. Jottei voitaisi epäillä mielivaltaisesti muovailevamme tätä vastaväitettä itsellemme soveltuvaksi, otamme sen semmoisena kuin se on tavattavana aivan vereksimmässä esteettisessä kirjallisuudessa.

"Les sentiments esthétiques" nimisessä teoksessa (ilmestynyt v.1910) on ranskalainen esteetikko, Charles Lalo, ottanut arvostellaksensa ja vastustaaksensa sitä varsinkin Saksassa nykyään niin laajalti levinnyttä esteettistä suuntaa, joka koettaa selittää esteettisen suhtautumisen perustuvan ennen kaikkea n.s. "tunnestautumiseen" ("Einfühlung"), s.o. siihen sielulliseen toimintaan, jonka avulla me heijastamme omat tunteemme ilmiöihin, sielustamme ja elävöitämme ne ja sitten katsomme noita omien sieluntilojemme heijastuksia ilmiöissä niitten omina tunteina, jotka me ikäänkuin elämme mukana. Samalla Lalo asettuu vastustamaan yleensä sellaista esteettistä käsitystä, joka koettaa selittää esteettistä suhtautumista viittaamalla erityisesti tunteeseen, vaikkei hän tarkemmin selosta mitään muuta tunteeseen pohjautuvaa (emotionalistista) esteettistä teoriaa kuin tunnestautumisteorian. Lalolla on tällaista emotionalistista esteettistä perussuuntaa vastaan (jota hän muuten hyvin erehdyttävästi kutsuu nimellä "le sentimentalisme esthétique") kaksi päämuistutusta tehtävänä. Ensimmäinen muistutus on se, että tunteen avulla ei voi esteettistä suhtautumista selittää, koska "tunne on edustettuna kaikissa toiminnoissamme eikä senvuoksi

voi olla minkään erikoisen toiminnan olennaistunnusmerkki".[1] "Tunnetta on kaikkialla... ja sen vuoksi sen läsnäolo ei selitä missään mitään." Toinen muistutus on, että "tunne itse on juuri mitä hämärin ja selittämättömin ilmiö...". "Se joka koettaa selittää jonkin ilmiön niitten tunteitten avulla, joita se herättää, tunnustaa itse asiassa ilmiön käsittämättömäksi ja selittämättömäksi ja kieltäytyy selittämästä sitä tieteellisesti."

Mitä Lalon ensimmäiseen muistutukseen tulee, on se jo oikeastaan edellä torjuttu. Me olemme heti alunpitäin huomauttaneet, ettei esteettinen tajunnantila ole pelkkää tunnetta. Sellainen ajatus olisi psykologinen mahdottomuus. Mutta esteettisessä tajunnantilassa on tunne vallitsevana aineksena ja etualalla, siinä on ikäänkuin pysähdytty tunteen kohdalle ja pidätetty se asento. Ja niinkauan kuin se asento säilytetään, on suhtautuminen esteettistä. Ei siis tunteen yksinomaisuus, vaan sen vallitsevaisuus ja etualalla olo on esteettisen tajunnantilan tunnusmerkki. Että tajunnantiloja ja niitten nojalla erilaisia sielullisia suhtautumisia näin voidaan vallitsevan aineksensa nojalla periaatteellisesti toisistaan erottaa, sen ei pitäisi olla kenellekään outoa eikä käsittämätöntä. Jos olisi paikkansa pitävä Lalon väite, että toimintoja ja tajunnantiloja ei voi toisistaan erottaa sen aseman perusteella, mikä tunteella niissä on, koska tunne on edustettuna kaikissa tajunnantiloissa ja toiminnoissa, niin silloin ei voisi esim. erottaa hopearahaa kultarahasta, sillä hopeaa on molemmissa, eikä taasen vaskirahaa hopearahasta, sillä hopearahassa on myöskin vaskea. Jokainen tietää kuitenkin, että tämä erottaminen käy vallan hyvin päinsä ja juuri samanlaatuisella perusteella kuin edellä esitetyn mukaan esteettisen tajunnantilan erottaminen muista tajunnantiloista. — Lalon ensimmäinen päämuistutus ei siis ollenkaan tapaa tässä esitettyä käsitystä.

Paljoa sen pätevämpi ei ole hänen toinenkaan muistuksensa. Kun me sanomme, että esteettinen tajunnantila eroaa kaikista muista tajunnantiloista sen nojalla, että tunne (s.o. ilmiön välitön ja puhdas tunnearvo) on siinä vallitsevana aineksena ja etualalla, niin on täten esteettisen tajunnantilan erikoisluonne aivan tyydyttävästi osoitettu, vaikka tunne itse luonteeltaan olisikin niin hämärä ja selittämätön ilmiö kuin Lalo väittää. Me emme nim. näin selittäessämme selitä esteettisen tajunnantilan erikoisluonnetta tunteen olemuksen, vaan sen pelkän läsnäolon avulla. Tämän selityksen nojalla voi siis täysin hyvin erottaa esteettisen tajunnantilan muista tajunnantiloista, vaikka tunteen sisin luonne ja olemus olisikin meille salaisuus. Me kaikessa tapauksessa tiedämme, mitä sielullista ilmiötä tunteella tarkoitetaan ja tunnemme tämän sielullisen ilmiön välittömästä kokemuksesta, vaikkemme osaisikaan sen sisintä luonnetta selittää. Kun me toteamme, että kultarahassa on kulta, hopearahassa hopea vallitsevana aineksena ja tunnemme, mikä metalli on kultaa, mikä hopeaa, niin tämän nojalla me osaamme käytännössä aivan erehtymättä erottaa kulta- ja hopearahat toisistaan, vaikkemme ollenkaan tuntisi kullan ja hopean kemiallista luonnetta.

Mutta sitäpaitsi ei tunteen sielullinen luonne ole suinkaan niin täydellinen mysteeri kuin Lalo näyttää tahtovan väittää, vaikka tosin tunteen psykologia kieltämättä on psykologian vaikeimpia ja toistaiseksi hämärimpiä aloja. Tunteen sielullinen perusluonne ja sen eroavaisuus tiedollisista ja tahdollisista aineksista on täysin tyydyttävästi määriteltävissä, ja Lalo itsekin viittaa siihen teoksessaan monta kertaa, vieläpä antaa itse puolestaankin jonkinlaisen määrityksen tunteen käsitteestä kohta teoksensa ensi luvun alussa, jossa hän koettaa selvitellä tunteitten yleistä psykofysiologiaa. Jo tunteen sielullisen perusluonteen nojalla,

niin pian kuin se on tajuttu, voidaan eriomaisen tärkeällä tavalla selittää myös esteettisen suhtautumisen yksityiskohtaista luonnetta, niinkuin osittain jo on ilmennyt ja edempänä tulee vielä enemmän ilmenemään. Mutta sitäpaitsi tiedämme tunteen psykologiasta muutenkin sangen paljon, vaikka epäilemättä olisi hyvin toivottavaa, että tietäisimme vielä paljon enemmän. Ja jotakin kai luulee Lalo itsekin siitä tietävänsä, koska hän on kirjoittanut lähes 300 sivua laajan kirjan yksistään esteettisistä tunteista. Jos hänellä ei olisi ollut niistä muuta sanottavana kuin vain se, että tunteista ei voi mitään tietää, niin olisi sen ainakin voinut sanoa melkoista lyhyemmin. Jo Lalon teoksen pelkkä olemassaolokin on siis ristiriidassa sen tässä teoksessa esitetyn väitteen kanssa, ettei tunteen luonteesta voi mitään tietää. Uusimman ajan psykologia osoittaa päinvastoin, että tunteesta voidaan tietää sangen paljon. Mutta vaikka vielä tunne sisimmältä olemukseltaan olisikin salaisuus, ei silti esteettisen suhtautumisen luonteesta antamamme selitys olisi selittävää voimaa vailla.[1]

7. Esteettisen suhtautumisen ulottuvaisuusala.

Jo alussa totesimme sen kokemusperäisen tosiasian, ettei esteettinen elämänpiiri ollut ulkoakäsin rajoitettavissa. Se maallikkojen mielissä varmaan varsin yleinen luulo, — jota muuten esteettinen -tiedekin on sangen usein ollut omansa tukemaan — että esteettisen elämänpiirin muodostavat erityiset "esteettiset" esineet, on kokonaan siirrettävä kansanomaisten harhakuvitelmien joukkoon. Semmoisinaan esteettisiä esineitä ei ole. Esine tulee esteettiseksi, kun siihen suhtaudutaan esteettisesti ja lakkaa olemasta esteetti-

nen, samassa kun lakataan suhtautumasta siihen esteettisesti ja suhtaudutaan jollakin muulla tavalla.

Mutta tällä ei asia kuitenkaan ole kuitattu. Tällä on tosin todettu, että esteettisen elämänpiirin rajat on määrättävä sisästäkäsin ja että ne määrää esteettinen suhtautuminen. Esteettinen elämänpiiri ulottuu siis yhtä kauas kuin esteettinen suhtautuminen. Mutta kuinka laajalle ulottuu esteettinen suhtautuminen? S.o. mihin esineisiin ja ilmiöihin on esteettinen suhtautuminen mahdollinen ja mistä riippuu sen mahdollisuus, vieläpä ehkä suhteellisesti suurempi tai pienempi helppous?

Jos esteettisen suhtautumisen luonne on oikein selvitetty, täytyy siitä luonteesta voida päättää, minkälaisia niitten ilmiöitten tulee olla, joihin esteettinen suhtautuminen on yleensä mahdollinen, vieläpä sekin, mihin ilmiöihin se on helpommin mahdollinen, mihin vaikeammin. Kun palautamme mieleemme edellä esitetyt esteettisen suhtautumisen perustunnusmerkit, huomaammekin, että me niitten nojalla vaikeudetta voimme sellaisen päätelmän tehdä, vieläpä voimme todeta, että päätelmämme täysin pitävät yhtä sen kanssa, mitä suoranainen kokemuskin osoittaa.

Esteettinen suhtautuminen on pysähtymistä ilmiön tunnearvoon. Sen täytyy siis olla ennakolta katsoen mahdollista kaikkiin niihin ilmiöihin, joilla tunnearvoa on. Millä ilmiöillä on sitten tunnearvoa? Tietysti kaikilla. Esteettisen suhtautumisen täytyy siis niin sanoaksemme periaatteellisesti olla mahdollinen kaikkiin ilmiöihin. Kokemus vahvistaa, että niin todella on laita. Jos ajatuksissamme kuljemme läpi koko maailmankaikkeuden ja koetamme etsiä ilmiötä, jonka tunnearvoon ei voisi pysähtyä, johon ei voisi suhtautua samantapaisesti kuin maalaaja suhtautuu mereen tai näytelmäkirjailija aiheekseen valitsemaansa ihmiskohtaloon, niin huomaamme, ettemme voi sellaista ilmiötä löytää. Me voimme kyllä mainita paljonkin ilmiöitä, joihin itse

ehkä emme ole koskaan esteettisesti suhtautuneet, vieläpä sellaisiakin, joihin ihmiset tavallisesti eivät esteettisesti suhtaudu, mutta sellaista, johon ei kukaan millään ehdolla voisi esteettisesti suhtautua, emme voi mainita. Poikkeuksena ovat ehkä sellaiset ilmiöt, jotka herättävät suoranaista fyysillistä inhoa. Niihin on esteettinen suhtautuminen ainakin todellisuudessa jokseenkin mahdoton.[1] Tämä johtuu esteettisen suhtautumisen omasta luonteesta. Esteettinen suhtautuminenhan on pysähtymistä ilmiön tunnearvoon. Mutta inhottavan ilmiön tunnearvoon ei voi pysähtyä, sillä inhottava tunnearvo karkoittaa luotansa, tekee siinä viipymisen mahdottomaksi. Saman asian voi myöskin sanoa niin päin, että inhottavan ilmiön tekemä tunnevaikutus muuttuu heti tahdon vaikuttimeksi ja pakottaa meidät toimimaan, nim. joko poistumaan inhottavan ilmiön luota tai poistamaan sen. Yleensä on siis esteettinen suhtautuminen mahdoton vain sellaisiin ilmiöihin, joitten tunnevaikutus on niin voimakkaasti luotaan lykkäävä, ettei siinä voi viipyä, tai sitten niin läheisessä yhteydessä etujen, pyyteiden, onnen ja onnettomuuden kanssa, että sen täytyy heti muodostua tahdon vaikuttimeksi ja johtaa toimintaan. Esim. tulipaloa, hukkuvan hätää tai yleensä suoranaista silmien edessä tapahtuvaa tai uhkaavaa onnettomuutta on inhimillisen ihmisen mahdoton katsoa esteettisesti, koska tuollainen ilmiö vaatii heti ja ehdottomasti suoranaista toimintaa, s.o. sen tunnearvo muodostuu heti tahdon vaikuttimeksi. Nämätkään poikkeukset eivät ole kuitenkaan oikeastaan ehdottomia ja periaatteellisia poikkeuksia. Ne ovat vain esteettisen suhtautumisen omasta luonteesta johtuvia rajoituksia. Ja ne esiintyvät rajoituksina vain suoranaisessa käsinkosketeltavassa todellisuudessa. Sekä inhottaviin että toimintaa vaativiin ilmiöihin voidaan suhtautua esteettisesti, kun ne ovat ajassa tai paikassa hiukan edempänä tai eivät esiinny enää täysaistillisessa todellisuu-

dessa, vaan mielikuvituksessa. Senpä vuoksi tällaisia ilmiöitä on myöskin taiteessa paljonkin käsitelty, kuvaamataiteissakin, runoudesta puhumattakaan.

Taide muuten juuri ratkaisevimmin todistaakin, että esteettinen suhtautuminen on periaatteellisesti mahdollinen kaikkeen olevaiseen. Sillä kaikkea, mitä on voitu taiteessa käsitellä ja esittää, on täytynyt voida esteettisesti katsella ainakin etäisyydeltä tai mielikuvituksessa, jollei ehkä läheltä ja käsin kosketeltavassa todellisuudessa, koskapa ilmiön esteettinen katseleminen on sen taiteellisen käsittelyn edellytyksenä. Mutta taiteellisesti käsitellä voidaan kaikenlaisia ilmiöitä. Ainakaan emme voi havaita tässä suhteessa mitään rajoja. Ei ole mitään sellaisia ilmiöryhmiä tai todellisuuden aloja, jotka olisivat jääneet taiteelle rauhoitetuiksi alueiksi. Taiteessa on tosiasiallisesti käsitelty kaikkea. Olevainen kokonaisuudessaan on taiteen aihealana. Niin ei ole tosin aina ollut laita. Päinvastoin on ollut aikoja, jolloin taiteilijan aihevalinta, varsinkin joissakin erikoisissa taiteenhaaroissa, on periaatteessa käsitetty hyvinkin rajoitetuksi ja käytännössä myös sellaisena pidetty. Kreikkalainen kuvanveisto korkeimpana kukoistusaikanaan (n. 500—300 e. Kr.) rajoittui esim. pääasiassa esittämään n.s. kauniita, s.o. terveen ja säännöllisen lajikehityksen mukaisia muotoja, yleensä ihmisruumista ihannoituna. Ja tämä kreikkalaisen kuvanveiston käytännössä noudattama periaate muodostui hyvin pitkälle kuvanveiston myöhempään kehitykseen, vieläpä kuvaamataiteitten kehitykseen yleensä, vaikuttavaksi perintäkäsitykseksi ja ohjeeksi. Voipa sanoa, että vielä nytkin on maallikoilla ja taiteenharrastajilla varsin laajalti se käsitys, että kuvanveisto ei saisikaan esittää muuta kuin ns. kaunista. Kreikkalaisessa murhenäytelmässä noudatettiin niinikään moninaisia rajoituksia aihevalintaan nähden. Murhenäytelmän päähenkilöiksi esim. ei valittu juuri muita kuin puolijumalia, kuninkaita ja sanka-

reita, yleensä ulkonaisestikin "yli-ihmisiä" (Prometheus, Orestes, Agamemnon, Elektra, Oidipus jne.), joitten oli sallittu joko kärsiä tai tehdä jotain hirmuista.[1] Vieläpä täytyi näitten yli-ihmisten sisäiseltä luonteeltaankin täyttää määrättyjä vaatimuksia. Tällaiset rajoitukset, joita Aristoteles runousopissaan tarkemmin kehitti ja tavattomalla arvovallallaan tuki, muodostuivat sitten ei ainoastaan draaman, vaan koko myöhemmän runouden kehitykseen erinomaisen syvästi vaikuttaneiksi suoranaisiksi uskonkappaleiksi ja ohjeiksi. Varsinkin ns. klassillinen taidesuunta, etenkin Ranskassa, mutta muuallakin, loi Aristoteleen ajatuksia kehittäen ja laajentaen ja monissa kohden suuresti väärinkäsittäen kokonaisen sarjan sääntöjä ja ohjeita, joilla rajoitettiin ennen kaikkea näytelmäkirjailijan, mutta samalla yleensä runoilijan aihevalintaa moninaisella tavalla. Tekijän estetiikan historiassa (Johdatus estetiikkaan. WSOY 1911) on näistä rajoituksista tarkemmin tehty selkoa. Tässä riittää vain lyhyesti todeta, että kaikki nämä rajoitukset ovat perustuneet erilaisiin ennakkoluuloihin, jotka ovat rauenneet, sitä mukaa kuin käsitys taiteen olemuksesta ja tehtävästä on selvennyt ja ihmisten näköpiiri yleensä avartunut. Porvarillisen näytelmän ja perheromaanin synty Englannissa 18. vuosisadan ensi puoliskolla (L i l l o ja R i c h a r d s o n), sekä käytännöllisen että teoreettisen vastustuksen herääminen klassisismin sovinnaissääntöjä vastaan Ranskassa, missä tämän vastustuksen huomattavimpana henkilönä 18. vuosisadalla täytynee pitää D i d e r o t' t a, L e s s i n g i n sekä teoreetikkona että praktikkona samansuuntaisia aatteita edustava toiminta Saksassa, ja ennen kaikkea 19. vuosisadan ensi puoliskolla useimpien Euroopan suurten maitten kautta kulkenut romanttinen virtaus ovat merkitsevimpiä peräkkäisiä asteita taiteilijan aihealan laajentumisessa ja sitä rajoittavien aitausten kukistamisessa. Tämän laajentumisen päätepis-

teen muodostaa 19. vuosisadan jälkipuoliskolla useimmissa Euroopan maissa voimakkaana esiintynyt naturalistinen suunta. Voi sanoa, että vasta naturalismi repi alas viimeiset taiteilijan aihevalintaa rajoittavat aitaukset ja sai sekä käytännössä että teoriassa vakiinnutetuksi sen käsityksen, ettei tällä aiheenvalinnalla ole mitään ehdottomia rajoja. Nykyään ei tästä asiasta enää voitane olla eri mieltä.

Mutta niin pian kuin taiteen aihealan rajattomuus tunnustetaan, täytyy tunnustaa myöskin esteettisen suhtautumisen ulottuvaisuusalan rajattomuus — tai oikeammin: jälkimmäinen tunnustus sisältyy jo edelliseen.

8. Esteettinen asteikko.

Mutta vaikka onkin kiistämätöntä, ettei esteettisellä suhtautumisella ole ehdottomia rajoja, niin yhtä kiistämätöntä on, ettei esteettinen suhtautuminen ole kuitenkaan suinkaan yhtä helppoa ja luonnollista kaikkiin ilmiöihin. Ilmiöt muodostavat tässä suhteessa — sen voimme kokemuksesta havaita — jonkinlaisen asteikon. Jotkut ilmiöt tuntuvat olevan aivan kuin luodut vain nimenomaan esteettisen suhtautumisen esineiksi — sellaisia ovat ennen kaikkea taideteokset, mutta myöskin erinäiset luonnon-, vieläpä ihmiselämänkin ilmiöt. Toisiin taasen tuntuu esteettinen suhtautuminen sangen etsityltä ja väkinäiseltä, jopa joskus melkein luonnottomalta. Näitten äärimmäisyyksien välissä on sitten pitkä sarja vivahduksia. Mistä riippuu nyt tämä ilmiöitten eriasteinen "esteettisyys", s.o. soveltuvaisuus esteettisen suhtautumisen esineiksi?

Jos esteettinen suhtautuminen kerran on tunnesuhtautumista, niin hyvin todennäköisesti täytyy yhtenä syynä tähän erilaisuuteen olla ilmiöitten erisuuruisen "tunnepitoisuuden", jos niin saa sanoa. Vaikka kaikilla ilmiöillä epäi-

lemättä on tunnearvoa, niin kuitenkin kieltämättä muutamat puhuvat aivan erikoisesti tunteelle, toiset taasen etusijassa ymmärrykselle, kolmannet panevat ennen kaikkea tahtoa liikkeelle. Tästä erilaisuudesta täytyy hyvin luonnollisesti johtua myös vastaava erilaisuus ilmiöitten "esteettisyydessä". Kun ajattelemme yhtäältä niitä ilmiöitä, jotka aivan erikoisesti houkuttelevat esteettiseen suhtautumiseen ja toisaalta niitä, joihin esteettinen suhtautuminen tuntuu kovin vaikealta, niin huomaammekin, että juuri erilainen tunnepitoisuus monissa tapauksissa epäilemättä on selittävänä syynä. Esteettinen suhtautuminenhan on erityisen vaikeaa ns. "kuiviin" ja proosallisiin, s.o. tuuneköyhiin ilmiöihin ja taasen erityisen helppoa ns. runollisiin, s.o. tunnelmarikkaisiin ilmiöihin. Kun seisomme meren rannalla tai astelemme humisevassa hongistossa, joudumme aivan kuin itsestään esteettiseen mielentilaan. Mutta katsellessamme kaalimaata tai turnipsipeltoa on esteettiseen mielialaan pääseminen sangen vaikeaa ja harvinaista. Helppous edellisessä tapauksessa ja vaikeus jälkimmäisessä johtuu ilmeisesti edellisten ilmiöiden tunnelmarikkaudesta, jälkimmäisten tunneköyhyydestä. Tämä ilmiöiden erilaisesta tunnepitoisuudesta aiheutuva erilainen esteettinen käyttökelpoisuus kuvastuu myöskin taiteilijain aihevalinnassa. Kuinka kiitollisia ja iäti uusiutuvia runollisen käsittelyn aiheita ovatkaan sellaiset ilmiöt kuin nuori lempi, kesken kukoistuksensa katkennut elämä, kuinka mielellään runoilijat virittävätkään kanteleensa laulaakseen ikuisesti uusiutuvasta keväästä, tai alakuloisesta syksystä, merestä, tähtitaivaasta, sankarihahmoista tai traagillisista ihmiskohtaloista! Mutta kuka tuntisi kutsumusta runollisesti käsitellä esim. henkivakuutusasiaa tai ylistellä osuusmeijereitä ja ketä innostaisi lauluun esim. suhteellinen vaalijärjestys tai jokin uusi tapa ratkaista toisen asteen yhtälöitä. Ja se seikka että edelliset ilmiöt ovat niin kiitollisia ja haluttuja taiteellisen

käsittelyn aiheita, jälkimmäiset taasen niin kovin epäkiitollisia ja vähän haluttuja, johtuu ilmeisesti siitä, että edelliset ovat erityisen tunnepitoisia, jälkimmäiset taasen erityisen tunneköyhiä, etupäässä ymmärryksen tai tahdon asioita.

Kuitenkin on syytä erikoisesti huomauttaa, ettei tämä ilmiöitten tunnepitoisuus ole suinkaan mikään kerta kaikkiaan määrätty, vaan päinvastoin hyvin muuttuvainen asia. Ilmiöt, jotka yhdelle aikakaudelle ja kehitysasteelle ovat olleet melkein kokonaan tunneköyhiä ja sen vuoksi ehdottoman proosallisia, saattavat toiselle aikakaudelle ja kehitysasteelle muuttua hyvin tunnekylläisiksi ja runollisiksi. Tämäkin vaihtelevaisuus kuvastuu havainnollisimmin juuri taiteilijain aihevalinnassa ja sen kehityksessä. Ottakaamme vain yksi esimerkki! Yleensähän on vanhoista ajoista alkaen elinkeinoelämää ja tekniikkaa, jokapäiväistä aherrusta leivän hankkimiseksi, ns. käytännöllistä arkielämää kokonaisuudessaan pidetty erinomaisen tunnekaruna ja senvuoksi myös esteettisesti käyttökelvottomana alana. Tämä käytännöllisen työn ja arkielämän esteettisesti ala-arvoisena pitäminen on ajoittaisin saattanut mennä niin pitkälle, että joskus on tuntunut melkein siltä kuin vain yksin joutilaisuus ja laiskuus olisi esteettistä, kaikki todellinen työ sitävastoin epäesteettistä. Kuinka syvästi ovatkaan tunnearvot tässä kohden varsinkin viime vuosisadan jälkipuoliskolla muuttuneet! Etenkin naturalismin aikuinen ja sen jälkeinen taide on osoittanut, että kaikkein jokapäiväisimmässä ja aineellisimmassakin arkiaherruksessa piilee syviä ja merkitseviä tunnearvoja, kun vain on silmää niitä nähdä, ja että elämän arkipäiväisyys leipätaisteluineen, pikkuhuolineen ja kaikkine ilmiöineen on koko laajuudessaan taiteellisesti käyttökelpoista. Ranskalaisen klassisismin varsinkin myöhemmällä kehityskaudella pääsi sangen laajalti vallitsemaan sellainen käsitys, jonka mukaan ei ainoastaan

kaikki arkiaherrus ja aineellinen työ, vaan vieläpä ihmisen koko ruumiillinen elämäkin ja kaikki mikä sitä muistutti, oli pohjaltaan epäesteettistä ja senvuoksi oli taiteessakin mahdollisuuden mukaan vältettävä siihen viittaamasta. Uudenaikaiset naturalistit ovat päinvastoin erikoisella mielihalulla ottaneet taiteellisen käsittelynsä ja kuvauksensa keskusaiheiksi toimintoja ja ilmiöitä, joilla on mitä läheisin yhteys ihmisen ruumiillisen ja aineellisen elämän ja sen tarpeiden tyydyttämisen kanssa, kuten esim. Zola valitessaan romaaniensa keskusaiheiksi milloin tavaratalon (Au bonheur des dames), milloin kaivoksen (Germinal), milloin ruokatavarahallit (Le ventre de Paris), milloin pörssiliikkeen (L'argent), milloin jonkin muun aineellisen ja taloudellisen elämän puolen. Voi sanoa, että leipätaistelu ja taloudellinen elämä kokonaisuudessaan, joka menneitten aikojen ihmisille oli niin syvästi proosallista ja esteettisesti käyttökelvotonta, on varsinkin uudenaikaisten sosiaalisten taistelujen vaikutuksesta saanut meidän aikamme ihmisten silmissä aivan kokonaan toisen tunnearvon, muuttunut esteettisestikin hyvin merkiseväksi ja taiteellisesti erinomaisen käyttökelpoiseksi, niinkuin näiltä aloilta otettujen taideaiheitten tavaton runsaus osoittaa. Eikä vain leipätaistelu ja taloudellinen elämä inhimillisiltä puoliltaan ole saanut aivan uutta tunnearvoa, sen on saanut myöskin suoranainen tekniikka. Sitäkin voi uudenaikainen ihminen katsoa esteettisesti ja saada siitä yllykettä taiteelliseen luomiseen, mikä vanhempien aikojen kannalta olisi ollut jokseenkin suoranainen mahdottomuus. Kun Jonas Lie aikoinaan sai pienen kirjailijastipendin, käytti hän sen — tutkiakseen laivanrakennusta Norjan rannikoilla! Tämän tutkimusmatkan etäisempinä tai suoranaisempina tuloksina syntyivät romaanit "Tremasteren Fremtiden", "Rutland", ym. Lien ihanat merielämän kuvaukset. Se pikkutapaus osoittaa ehkä terävämmin kuin pitkät selitykset sitä jyrkkää ja syvää, aina

tekniikkaan asti ulottuvaa aineellisen elämän tunnearvojen muuttumista, mikä on havaittavana entisten aikojen ja meidän aikamme välillä. Se tavaton yleisömenestys, jonka sellaiset etupäässä uudenaikaisen tekniikan ilmiöitä käsittelevät teokset kuin esim. Bernhard Kellermannin kuuluisa "insinöörieepos" "Tunneli" on saavuttanut — teos, jonka taidearvon tämän kirjoittaja muuten puolestaan arvioi varsin vähäiseksi — osoittaa myöskin kohdastaan, miten "tunnelmapitoiseksi" ja esteettisesti käyttökelpoiseksi tekniikka ja sen ilmiöt ovat tulleet uuden ajan ihmisille.[1]

Mutta niin muuttuvia kuin ilmiöitten tunnearvot ovatkin, on kuitenkin ilmiöitten suurempi tai pienempi tunnepitoisuus kaikessa muuttuvaisuudessaankin yhtenä selittävänä syynä siihen, miksi toisiin ilmiöihin esteettinen suhtautuminen on helpompaa, toisiin vaikeampaa. Ja se, mitä juuri esitettiin tämän vaihtelevaisuuden kuvastumisesta taiteellisen aihevalinnan kehityksessä, on vain omansa vahvistamaan, että suurempi tai pienempi tunnepitoisuus todella on ilmiön suhteelliseen "esteettisyyteen" merkitsevästi vaikuttava tekijä. Sillä mehän näimme, että niinä aikoina, joille aineellisen elämän ilmiöt ovat olleet tunnekaruja, niitä on myöskin pidetty taiteellisesti käyttökelvottomina. Mutta kohta kun niissä on ruvettu näkemään merkitseviä tunnearvoja, on niitä myöskin innokkaasti ruvettu käyttämään taiteellisina aiheina.

Ilmiöitten erilainen tunnepitoisuus ei voi kuitenkaan olla ainoana ilmiöitten erilaisen "esteettisyyden" syynä ja selityksenä, koskapa kokemuksesta tiedämme, että on paljon ilmiöitä, jotka hyvin voimakkaasti panevat tunnetta liikkeelle, mutta joihin esteettinen suhtautuminen siitä huolimatta on sangen vaikeaa ja harvinaista.

Kaikkein voimakkaimminhan panevat tunnetta liikkeelle sellaiset ilmiöt ja tapahtumat, jotka jollakin tavalla koskevat meitä persoonallisesti: kärsimämme vääryydet, louk-

kaukset, voitot ja tappiot, yleensä: persoonalliset kohtalot. Mutta kokemuksesta tiedämme, että niihin emme juuri ollenkaan voi suhtautua esteettisesti, ainakaan silloin, kun ne ovat vielä aivan vereksinä. Esteettisesti emme voi myöskään ainakaan helposti suhtautua eräisiin toisenlaisiin ilmiöihin, jotka koskematta suoranaisesti meidän persoonallista kohtaloamme, ovat käytännöllisessä elämässä kuitenkin persoonallisten kohtaloitten jälkeen ehkä kaikkein voimakkaimmin tunteita kiihottavia ilmiöitä. Sellaisia voimakkaasti tunnetta kuohuttavia ilmiöitä ovat etenkin poliittiset taistelut, valtiollinen elämä kokonaisuudessaan. Puolueitten kiistan esineenä oleviin lakiehdotuksiin, valtiollisiin vaaleihin, ministeristöjen muutoksiinhan ihmisillä yleensä liittyy erinomaisen voimakkaita tunnearvoja, ja nämä tunnearvot voivat olla täysin riippumattomia persoonallisista pyyteistä ja päämääristä. Kuitenkaan eivät juuri ne, joitten tunnetta poliittiset taistelut voimakkaimmin kuohuttavat, voi helposti suhtautua niihin esteettisesti, eivätpä oikeastaan ollenkaan.

Selitys näitten voimakkaasti tunnepitoisten ilmiöitten epäesteettisyyteen on jo oikeastaan edellä, esteettisen suhtautumisen luonnetta selitettäessä, annettu. Tarvitsee vain tässä se selitys toistaa ilmiöistä käsin katsottuna.

Persoonallisiin kohtaloihin on vaikea suhtautua esteettisesti, koska niitten voimakas tunnearvo ei ole ”puhdas”, vaan olennaisesti siitä suhteesta riippuva, missä nuo kohtalot ovat meidän yksilölliseen minäämme. Mutta esteettisen suhtautumisenhan piti olla pysähtymistä ilmiön puhtaaseen tunnearvoon. Että juuri tämä tunnearvon epäpuhtaus, s.o. sen yksilöllispersoonallinen luonne, estää suhtautumasta esteettisesti persoonallisiin kohtaloihin, selviää epäämättömästi siitä, että esteettinen suhtautuminen persoonallisiin kohtaloihin käy kohta mahdolliseksi, kun vain niitten persoonallinen luonne voidaan jättää huomioon

ottamatta ja niitä voidaan katsoa kuin vieraina. Tämä käy yleensä mahdolliseksi sitten, kun persoonalliset kohtalot kuuluvat jo menneisyyteen, ovat ajallisesti tarpeeksi etäällä meistä. Mutta niinpä tiedämmekin kokemuksesta, että menneitä persoonallisiakin kohtaloita voidaan yleensä katsella esteettisesti ja niitä myös käyttää taiteellisen käsittelyn aiheina. Vereksiin ja läheisiin persoonallisiin kohtaloihin nähden tämä vain ei ole yleensä helposti mahdollista, sillä sellaisten kohtalojen suhdetta omaan minään on vaikea sivuuttaa.

Valtiollisiin taisteluihin ym. samanluontoisiin ilmiöihin taasen on vaikea suhtautua esteettisesti, koska niitten omaan, välittömään tunnearvoon on vaikea passiivisesti katselevana pysähtyä, ja esteettinen suhtautuminen oli juuri pysähtymistä ilmiön omaan välittömään tunnearvoon. Pysähtyminen valtiollisten taisteluitten tunnearvoihin on taasen vaikeaa siitä syystä, että nämä tunnearvot väkisinkin pyrkivät suoranaisesti muuttumaan tahdon vaikuttimiksi ja ajamaan toimintaan. Ja tahdon vaikuttimiksi ne pyrkivät muuttumaan sen vuoksi, että poliittisten taistelujen esineinä olevat asiat ovat niin lujasti kytketyt — ei tosin välttämättä yksilöllispersoonallisten, vaan enemmän tai vähemmän yleisluontoisten (puolueen, luokan, kansan, ihmiskunnan), siis objektiivisten tarkoitusten ja päämäärien syysarjaan, että niitten irroittaminen tästä syysarjasta on perin vaikeaa, jopa toisinaan luonnotontakin. Niihin nähden on siis vaikea toteuttaa sitä eristämistä, mikä on esteettisen suhtautumisen edellytyksenä, niinkuin sitä on vaikea, ja oikeastaan vielä vaikeampi, toteuttaa persoonallisiin kohtaloihin nähden. Että juuri tämä eristämis- ja välittömään tunnearvoon pysähtymisvaikeus on esteenä poliittisten taistelujen esteettiselle katselemiselle, selviää taasenkin siitä, että niin pian kuin vain eristäminen ja välittömään tunnearvoon pysähtymi-

nen onnistuu, esteettinen suhtautuminen poliittisiinkin taisteluihin käy kohta mahdolliseksi. Senvuoki me voimme paljoa helpommin katsella esteettisesti vieraan maan ja kaukaisen ajan poliittisia taisteluita kuin oman maamme ja oman aikamme, sillä vieraitten maitten ja menneitten aikojen poliittisten taistelujen tunnearvot eivät pyri muuttumaan meille tahdon vaikuttimiksi, koska ne tarkoitus- ja päämääräsarjat, joihin nuo taistelut ovat kuuluneet, eivät ole meille enää elävinä ja aktuaalisina olemassa. Taistelujen irroittaminen noista päämääräsarjoista voi senvuoksi myös vaikeudetta tapahtua. Omankin aikansa valtiollisiin taisteluihin voi suhtautua esteettisesti se, joka pysyttelee noitten taistelujen ulkopuolella. Hänelle eivät silloin myöskään ne päämääräsarjat, joihin nuo taistelut renkaina kuuluvat, ole elävinä, tahtoa liikkeelle panevina voimina olemassa, minkä vuoksi taistelujen irroittaminen niistä on mahdollinen. Tältä kannalta ymmärrämme nyt myöskin, kuinka syvästi psykologisesti perusteltu on tuo vanha käsitys, että runoilijan on vaarallista kovin suoranaisesti sekaantua aikansa valtiollisiin taisteluihin. Jos runoilija antautuu suoranaisesti poliittisiin taisteluihin, muuttuvat näitten tunnearvot hänelle tahdon vaikuttimiksi tai ovat ainakin vaarassa niiksi muuttua, ja esteettinen suhtautuminen suureen osaan aikansa ilmiöistä käy hänelle mahdottomaksi. Seuraus on, että hän on aihevalinnassaan rajoitettu ja runoilijana senvuoksi siipirikko, mikä myös ilmenee monien sellaisten runoilijain tuotannossa, jotka liian suoranaisesti ovat heittäytyneet poliittisten taistelujen pyörteeseen.

Me näemme siis, että niin hyvin esteettisen suhtautumisen periaatteellinen rajattomuus kuin myöskin sen suhteelliset rajoitukset saavat luonnollisen selityksensä tämän suhtautumisen omasta luonnosta, kun se käsitetään, niinkuin sen olemme käsittäneet.

9. Esteettinen vaikutus ja esteettiset tunteet.

Samalla kun esteettisen suhtautumisen luonne on selitetty, on selitetty myöskin, mikä esteettinen vaikutus on. Esteettinen vaikutus on ilmiön puhdas ja välitön tunnearvo.

Esteettinen vaikutus taasen on asiallisesti sama kuin esteettinen tunne. Esteettinen tunne on vain esteettisen vaikutuksen sielutieteellinen nimitys. Esteettisiksi tunteiksi nimitämme juuri niitä vaikutuksia, joita ilmiöt tekevät meihin silloin, kun niihin esteettisesti suhtaudumme.

Esteettisten tunteitten psykologisesta asemasta ja niitten suhteesta muihin tunneryhmiin on laajalti vallitsevana väärä käsitys ei ainoastaan maallikkojen kesken, vaan vieläpä tieteessäkin. Yleisesti kuvitellaan nim. — usein tosin ehkä ilman tarkempaa harkintaa — esteettisten tunteitten asema tunne-elämässämme jokseenkin samanlaiseksi kuin on muitten ns. korkeampien tunteitten: loogillisten, siveellisten, uskonnollisten, sosiaalisten tunteitten asema. Otaksutaan siis, että esteettiset tunteet ovat eräs erikoinen ryhmä tunteittemme joukossa ja eroavat muista tunneryhmistä pääasiassa samanlaisilla perusteilla kuin nuo muutkin juuri mainitut korkeammat tunteet. Tämä käsitys on kuitenkin väärä, kuten eräässä saksankielisessä erikoistutkimuksessa olen tarkemmin osoittanut.[1] Esteettisiä tunteita ei voi ensinkään erottaa muista tunteista pelkkien tunneominaisuuksiensa nojalla, s.o. ei voimakkuutensa, kestonsa eikä laatunsa nojalla. Esteettiset tunteet voivat nim. olla kaikkia niitä eri lajeja, joita näillä perusteilla tunteitten joukossa voi erottaa. Ne voivat olla voimakkaita mielenliikutuksia (affekteja) yhtä hyvin kuin tunteita tavallisessa merkityksessä (s.o. voimakkuudeltaan heikompia), ne voivat olla pitkäaikaisia tunnelmia yhtä hyvin kuin het-

kellisiä tunneliikahduksia, ja vihdoin ne voivat olla mielipahan niinkuin mielihyvänkin tunteita.

Tunteitten oman tunneluonnon perusteella ei tosin muitakaan korkeampia tunteita voi eri tunneryhmiksi erottaa. Esim. loogilliset, siveelliset ja sosiaaliset tunteet eroavat eri tunneryhmiksi a i h e u t t a v i e n s y i t t e n s ä perusteella. Se merkitsee: loogillisia, siveellisiä ja sosiaalisia tunteita herättävät ainoastaan määrätyt ilmiöt: loogillisia ajatustoiminnat, siveellisiä tahdon ilmaukset, sosiaalisia yhteiskunnalliset ilmiöt. Mutta esteettisiä tunteita ei voi tällaisellakaan perusteella erottaa eri tunneryhmäksi. Esteettisiä tunteita eivät nim. herätä mitkään määrätyt erikoisilmiöt, vaan niitä voivat herättää kaikki ilmiöt, joihin vain esteettisesti suhtaudutaan. Ja mehän olemme juuri todenneet, että esteettinen suhtautuminen on periaatteellisesti mahdollinen kaikkiin ilmiöihin. Esteettisiä tunteita ei voi siis määritellä eikä erottaa eri ryhmäksi samalla tavalla kuin muita korkeampia tunteita, ja erehdyttävää on pitää niitä yleensä samanlaatuisena erikoisena tunneryhmänä muitten rinnalla kuin ovat esim. loogilliset, eetilliset ja sosiaaliset tunteet. Esteettiset tunteet voi määritellä ainoastaan esteettisen suhtautumisen avulla. Esteettiset tunteet ovat ne tunteet, joita ilmiöt herättävät meissä silloin, kun niihin suhtaudutaan esteettisesti. Mutta koska esteettinen suhtautuminen oli pysähtymistä ilmiön välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon, eivät esteettiset tunteet ole oikeastaan mikään erikoisluokka muitten tunteitten joukossa, vaan ne ovat puhtaita tunteita, tunteita sanan varsinaisessa merkityksessä, tunteita semmoisinaan. Jokainen tunne, joka on todella vain tunnetta, tunnetta täydessä puhtaudessaan eikä mitään muuta, on esteettinen tunne. Voi siis sanoa, että oikeastaan vain esteettiset tunteet ovat todellisia tunteita, tunteita kemiallisessa puhtaudessaan. Tällaisen puhtauden

voi saavuttaa johtaihen tunne, kun vain siinä semmoisenaan viivytään, se ikäänkuin pysähdytetään. Oikeampaa kuin kutsua esteettisiä tunteita erikoiseksi tunneluokaksi olisikin senvuoksi pitää niitä eräänä asteena itse tunneprosessissa, siinä asteena, jossa tunne esiintyy puhtaudessaan. Ja tähän asteeseen tullaan siten, että ilmiöitä katsellaan esteettisesti, s.o. semmoisinaan ja pysähdytään niitten omaan, välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon.

10. Eri teorioja esteettisestä suhtautumisesta.

Ei kuulu tietysti asiaan esittää tässä esteettisten peruskysymysten historiaa. Se on sitäpaitsi tapahtunut tekijän estetiikan historiassa. Mutta kun on kysymys sellaisesta koko estetiikan ydinkohdasta kuin esteettisen suhtautumisen luonteesta, voi kuitenkin olla syytä antaa siihen kohdistuvista teorioista pieni historiallinenkin katsaus ja lyhyesti osoittaa, missä suhteessa tässä esittämämme teoria on tunnetuimpiin historiallisesti esiintyneisiin.

Täytyyhän nim. jo ennakolta otaksua, että kysymyksestä, jota enemmän kuin kahden tuhannen vuoden aikana ihmiskunnan terävimmät päät ovat pohtineet, on aikojen kuluessa jo lausuttu paljon valaisevaa ja pätevää. Esteettinen teoria, joka esiintyy sellaisin vaatimuksin, että siinä nyt vasta on ratkaistu esteettinen perusongelma ja kaikki ennen esitetyt esteettiset peruskäsitykset ovat olleet vain pelkkää erehdystä, on senvuoksi, kuten mm. Volkelt ja Hirn[1] sattuvin sanoin huomauttavat, jo ennakolta omansa herättämään mitä suurinta epäluuloa. Lukijan tekisi mieli, kuten Hirn aivan oikein lausuu, huomauttaa sellaisen teorian esittäjälle, että "jos todellakin kaikki ne aikaisemmat ajattelijat, jotka ovat lausuneet mielipiteensä taiteesta ja

kauneudesta, ovat olleet kykenemättömiä luomaan edes pienintäkään valaistusta esteettisten ilmiöiden todelliseen olemukseen. . ., niin kuinka sitten juuri tämän viimeisimmän kirjoittajan olisi onnistunut selvittää nämä ilmiöt".

Esteettisellä teorialla, jota voimme pitää oikeana, täytyy meidän siis jo ennakolta odottaa olevan liittymäkohtia historiallisesti esiintyneihin teorioihin. Samalla kun siitä selviää, missä suhteessa edelliset teoreetikot ovat erehtyneet, täytyy siitä myöskin selvitä, missä kohden he ovat osuneet oikeaan.

Tässä ja tämän kirjoittajan aikaisemmissa esteettisissä julkaisuissa esitettyä esteettistä teoriaa sopisi lyhyesti nimittää emotionalistiseksi (tunneperäiseksi). Sen perusluonne on siinä, että se koettaa selittää esteettistä suhtautumista tunnesuhtautumiseksi. Ei siinä mielessä, että tunne olisi esteettisessä suhtautumisessa ainoana aineksena, vaan siinä mielessä, että tunne on siinä vallitsevana aineksena. Esteettinen vaikutus ei tosin synny yksin tunnetoiminnan voimasta, siihen tarvitaan useampia sielullisia tekijöitä. Mutta esteettisen vaikutuksen erikoisluonne perustuu siihen ja saa selityksensä siitä, että tunne on esteettisessä tajunnantilassa vallitsevana aineksena, päämääränä ja päätepisteenä, johon kaikki muu tähtää.

Lukija, joka on tutustunut tekijän estetiikan historiaan, voi havaita, että tällaisella emotionalistisella teorialla on estetiikan historiassa kauaksi ulottuvat juuret. Jo Aristoteleen katharsis-oppiin, niin tulkittuna kuin se nykyään yleisimmin tulkitaan, sisältyy ituna emotionalistinen esteettinen teoria. 18. vuosisadan englantilaisessa estetiikassa tavataan ajatuksia — viitattakoon vain esim. Homen tekemään eroon passiivisten, puhtaastaan tunteina pysyvien mielenliikutusten (emotions) ja aktiivisten, tahtoon vaikuttavien intohimojen (passions) välillä — jotka ainakin loppuun ajateltuina johtavat emotionalistiseen es-

teettiseen peruskäsitykseen. Sellaista käsitystä kehitti jo 17-sataluvun aivan alulla hyvin selvästi ja terävästi ranskalainen apotti D u b o s kirjassaan Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (ilm. 1719). Samaan suuntaan käypiä ajatuksia — luultavasti muuten juuri Dubos'n antamista herätteistä johtuneita — tavataan myöskin estetiikan nimellisellä perustajalla B a u m g a r t e n i l l a. Sellainen on esim. Baumgartenin jo v. 1735 eräässä latinankielisessä tutkielmassa lausuma ajatus: mielenliikutusten herättäminen on runouden tehtävä" ("affectus movere est poeticum"), puhumattakaan siitä, että koko hänen peruskäsityksensä estetiikasta "alemman", s.o. aistimusperäisen ja t u n t e e n o m a i s e n tietämisen teoriana, teoriana, joka tutkii "sensitiva, phantasmata, fabulas, affectuum perturbationes" ("aistimuksia, mielikuvitelmia, taruja ja tunnekuohuja"), viittaa samaan peruskäsitykseen. Myöskin estetiikan todellisen perustajan, K a n t i n, oppi esteettisistä arvostelmista puhtaina tunnearvostelmina on ainakin läheistä sukua emotionalistiselle esteettiselle peruskäsitykselle.

Uudemmassakin estetiikassa on emotionalistinen peruskäsitys sangen runsaasti edustettuna, tosin monesti hyvinkin syvästi toisistaan eroavissa vivahduksissa. Esim. se tapa, millä P. J. P r o u d h o n v. 1865 ilmestyneessä esteettisessä teoksessaan "Du principe de l'art et de sa destination sociale" selittää taiteilijalahjan eri puolia sanoen tämän perustuvan ensinnäkin kykyyn itse tuntea voimakkaasti ja toiseksi kykyyn siirtää omat tunteet toisten sieluun (S. 19), viittaa selvästi emotionalistiseen peruskäsitykseen, vaikkei Proudhon, enempää kuin toisetkaan tällaisten ajatusten aikaisemmat lausujat, ole ottanut kehittääkseen tätä emotionalistista peruskäsitystä loppuun ja rakentaakseen sen pohjalle järjestelmällistä estetiikkaa. Vielä vähemmin on tätä tehnyt tanskalainen esteetikko J u l i u s L a n g e, joka v. 1876 ilmestyneessä viehättävässä pikku kirjasessaan

"Om Kunstvaerdi" esittää ajatuksia, jotka selvennettyinä ja edelleen ajateltuina ilmeisesti vievät emotionalistiseen esteettiseen käsitykseen, vaikka Langella itsellään tuskin näyttää olleen selvillä esittämänsä käsityksen psykologinen luonne ja suunta. Meidän maassamme on Y r j ö H i r n esteettisen kirjailijatoimintansa alusta asti edustanut emotionalistista esteettistä peruskäsitystä kehitellen sitä eri teoksissaan eri puolilta.[1] Jokseenkin samaan aikaan kuin Hirnin ensimmäinen esteettinen teos ilmestyi (Förstudier till en konstfilosofi 1896), julkaisi Saksassa E r n s t E l s t e r ensi osan "Prinzipien der Literaturwissenschaft" teostaan (1897), jossa hän koetti rakentaa runousoppia emotionalistisen estetiikan pohjalle. Vuotta myöhemmin (1898) ilmestyi useilla Europan kielillä L e o T o l s t o i n kirjanen "Mitä on taide?", jossa tunteeseen pohjautuva esteettinen peruskäsitys on lausuttu erinomaisen selvästi ja tarmokkaasti ja taiteeseen nähden ajateltu erääseen suuntaan johdonmukaisesti loppuun. Tolstoin häikäilemättömän rohkea ja nerokas kirjanen ei saavuttanut kuitenkaan ammattiesteetikkojen piirissä läheskään ansion mukaista huomiota. Useimmiten sitä ei näytä ollenkaan ymmärretyn, tai jos ymmärrettiin, niin ymmärrettiin tavallisesti väärin. Tällaiseen väärinymmärtämiseen saattoi kyllä Tolstoin kirjasen tavanmukaisesta tieteellisestä esitystavasta poikkeava muoto, mutta luultavasti vielä enemmän jyrkkien subjektiivisten makuarvostelmien kytkeminen yhteen esitetyn teorian kanssa antaa aihetta. Sekä ennemmin että omana aikanamme ovat sitäpaitsi monet taiteilijat ja taidekirjailijat lausuneet enemmän tai vähemmän tilapäisiä ja enemmän tai vähemmän selvästi emotionalistiseen käsitykseen viittaavia ajatuksia taiteesta ja esteettisistä ilmiöistä. Niin esim. G o e t h e, M u s s e t, G r i l l p a r z e r, L a c o m b e ym.[1] Mutta näitä lausuntoja enempää kuin niitä nykyaikaisia dilettanttijulkaisuja, joissa emotionalistinen perus-

käsitys tavallisesti vain enemmän tai vähemmän selvästi lausutaan, mutta sitä ei millään merkittävämmällä tavalla kehitetä tai kehitetään aivan väärin, ei ole syytä tässä selostaa.[1] Sen sijaan ansaitsee mainitsemista, että myöskin V o l k e l t i n esteettisellä katsomuksella on ainakin erittäin tärkeitä kosketuskohtia emotionalistisen peruskäsityksen kanssa, vaikka Volkelt tosin ei sitä semmoisenaan edusta. Hän tehostaa kuitenkin hyvin tarmokkaasti tunteen erinomaista osuutta esteettisessä suhtautumisessa tunnustaen sen esteettisen suhtautumisen "keskustaksi ja sieluksi".[2] Voipa muuten sanoa, että ns. tunnestautumisteoria, joka meidän aikamme saksalaisessa estetiikassa on niin voimakkaasti edustettuna, ytimessään perustuu sekin emotionalistiselle pohjalle. Muutenkin näyttää tunteeseen pohjautuva esteettinen peruskäsitys saavan uusimmassa saksalaisessa estetiikassa yhä enemmän kannatusta.[3]

Näitä lyhyitä viittauksia tässä esitetyn esteettisen teorian historiallisiin liittymäkohtiin ei ole kuitenkaan millään muotoa käsitettävä niin, kuin olisi tarkoitus esittää edustamaamme käsitystä yleisesti hyväksyttynä ja ikäänkuin estetiikkatieteen uusimpana ja virallisesti vahvistettuna käsityksenä. Kaukana siitä! Lukija, joka on tutustunut tämän teoksen historialliseen osaan, tietää, että estetiikan historiassa ovat monet muut teoriat paljon valtavammin edustettuina kuin tässä esitetty, jonka juuret vain siellä täällä ovat toisenlaistes ajatussuuntien alta ja lomista tarkkaan katsovalle nähtävinä. Eikä emotionalistinen käsitys ole omankaan aikamme estetiikassa suinkaan yleisesti hyväksytty. Päinvastoin on paljon esteetikoita, jotka eivät ollenkaan usko esteettistä suhtautumista voitavan selittää viittaamalla tunteen vallitsevaan asemaan siinä. Tämä teoria ei voi siis vaatia kenenkään hyväksymistä minään virallisesti vahvistettuna tai erinomaisten auktoriteettien tukemana käsityksenä, vaan ainoastaan sen pätevyyden ja ongelmien selittämiskyvyn

nojalla, mikä sillä semmoisenaan on. Mutta muunlaista pätevyyttä ei ole tarkoitus sille vaatiakaan.

Tämä kyky selittää asioita ja ongelmia — mikä muuten on jokaisen teorian ja väitteen lopullinen ja paras koetuskivi — ilmenee nyt osaltaan siinäkin, miten tämän käsityksen pohjalta voidaan valaista toisten teoriain sekä suhteellista totuuspitoisuutta että niitten yksipuolisuutta ja riittämättömyyttä. Viivähdämme sen vuoksi siinä hetkisen.

11. Itsetarkoitusteoria.

Kun esteettisen suhtautumisen ja taiteen erikoisluonnetta on selitettävä, viitaten tavallisesti yhtenä, monesti juuri ensimmäisenä erottavana tunnusmerkkinä siihen seikkaan, että esteettinen suhtautuminen ja taide erotukseksi muunlaisista suhtautumisista ja toiminnoista on itsetarkoituksellista eli autoteleettistä. Tällä tarkoitetaan: esteettinen suhtautuminen ja taide ei tavoittele mitään sen itsensä ulkopuolella olevia tarkoituksia, se on itse oma tarkoituksensa, se ei ole keinona eikä välikappaleena mihinkään muuhun, se on itse päämäärä.

Tämä käsitys esteettisen suhtautumisen ja taiteen itsetarkoituksellisuudesta, jonka juuret voi johtaa aina Aristoteleen diagoge-ajatuksesta asti, toistuu, tietysti aina jonkin verran erivivahteisena, melkein kaikilla esteetikoilla aina Kantista, Hegelistä, Vischeristä ja Spenceristä Köstliniin, Hartmanniin, Grosseen, Hirniin ja kaikkein nuorimpaan esteetikkopolveen saakka.[1]

Jo teorian yleisyys pakottaa edellyttämään, että siinä piilee jokin oikeutettu ajatus. Sellainen siinä epäilemättä piileekin. Se on se jo edellä lausuttu ajatus, että esteettisesti katsottu ilmiö ja nimenomaan sen tunnearvo ei ole meille siltana ja väliasteena mihinkään muuhun, vaan päämääränä

ja päätepisteenä, johon pysähdytään. Me saatamme myöskin varsin hyvin sanoa: esteettisessä suhtautumisessa on ilmiö ja sen tunnearvo tarkoituksena, ei keinona, niinkuin se on käytännöllisessä ja teoreettisessa suhtautumisessa. Ja mehän olemme nähneet, että juuri tämän nojalla esteettinen suhtautuminen aivan olennaisesti erosi käytännöllisestä ja teoreettisesta.

Mutta tämä oikea ja perustava ajatus ei tule onnellisesti ilmaistuksi silloin, jos sanotaan, että esteettinen suhtautuminen itse, sekä vastaanottavana että luovana (taiteena), on erotukseksi muunlaisista suhtautumisista ja toiminnoista oma tarkoituksensa. Näin lausuttu ajatus on päinvastoin pahasti harhaan johtava, tulkittakoonpa sitä miten tahansa.

Jos itsetarkoituksellisuudella ymmärretään subjektiivista itsetarkoitusta ja siis sitä, että esteettinen suhtautuja tai toimija (taiteilija) ei tavoittele toiminnallaan mitään muita päämääriä kuin vain sitä iloa ja nautintoa, jota itse toiminta hänelle tuottaa, niin silloin ei esteettinen suhtautuminen läheskään aina ole todellisuudessa itsetarkoituksellista. Onhan hyvin tiettyä, että taiteilijat ovat omasta kohdastaan teoksillaan monesti tavoitelleet ja tavoittelevat kaikenlaisia tarkoituksia, matalia ja korkeita: panem et circenses (leipää ja huvituksia) ja elämän mukavuuksia, kunniaa ja mainetta, monesti myös aatteellisia tarkoitusperiä. Tällaiset vaikuttimet eikä suinkaan pelkkä työnilo ovat tavallisesti todellisena yllykkeenä taiteelliseen työhön. Moni romaani on kirjoitettu sen vuoksi, että velkoja on ollut maksettava, moni näytelmä kyhätty toimeentulon hankkimiseksi itselle ja perheelle jne. Teos ei siis suinkaan ole aina ollut taiteilijalle itsetarkoituksena, vaan päinvastoin usein hyvinkin suoranaisesti vain välikappaleena ja keinona johonkin muuhun. Sitäpaitsi ei taiteellinen toiminta semmoisenaan läheskään aina ja kaikille tuota sellaista iloa ja nautintoa,

että se yksin jaksaisi kannustaa sitä jatkamaan ja kaikkien vaivojen läpi loppuun saattamaan. Taiteellinen luominen on usein juuri niille, jotka sen ottavat vakavasti ja jotka siihen todella kykenevät, kaikkea muuta kuin huvia ja leikkiä, se on, kuten muukin työ, usein raskasta ponnistusta ja vaivaa, jota tehdään, kuten esim. Ibsen sitä sanoi tekevänsä, "otsa hiessä". Etupäässä vain diletantit sitä harjoittavat leikkinä ja pelkän työnilon vuoksi. Niitä, joille taiteellinen työ on vakava elämäntehtävä ja jotka siinä jotakin suurta saavat aikaan, täytyykin ehkä useimmiten olla kannustamassa voimakkaammat vaikuttimet kuin pelkkä työnilo, muuten he eivät jaksaisi kestää työn vaatimaa ponnistusta ja usein pitkällistä ja kuluttavaa rasitusta. Sellaisina vaikuttimina ovat, kuten viitattu, usein suoranainen hätä ja puute, taloudellinen ahdinko, kaikenlaiset persoonalliset pyyteet ja päämäärät, mutta monesti myöskin korkeat aatteelliset tarkoitusperät, kykyyn liittyvä velvoituksen tunne, vakaumus, että tälläkin alalla suoritetaan suurta ja tärkeää asevelvollisuutta yhteisen hyvän palveluksessa. Mutta tämä kaikki on jotakin aivan toista kuin taiteellisen työn pitäminen omana tarkoituksenaan ja sen harjoittaminen pelkän työnilon vuoksi.

Mutta vaikka vielä taiteellista toimintaa ja esteettistä suhtautumista harjoitettaisiin sen itsensä tuottaman nautinnon takia — ja epäilemättähän sitä monesti niinkin harjoitetaan — niin ei tämä suinkaan vielä tietäisi sitä, mitä sen itsetarkoitusteorian mukaan pitäisi tietää. Näin voidaan nim. harjoittaa monia muitakin toimintoja, sekä teoreettisia että käytännöllisiä, eivätkä ne silti tule esteettisiksi. Tällainen "itsetarkoituksellisuus" ei ole siis mitään esteettiselle toiminnalle yksistään ominaista, puhumattakaan siitä, ettei toiminta, jota harjoitetaan sen tuottaman tai siihen liittyvän nautinnon vuoksi ole sekään enää tarkalleen otettuna "itsetarkoituksellista", sillä nautintohan on silloin

tarkoituksena eikä toiminta itse semmoisenaan. Mutta vaikka tämän epätäsmällisyyden sivuutamme ja sanomme vain itsetarkoituksellisiksi toimintoja, joita harjoitetaan toiminnan itsensä tuottaman nautinnon vuoksi, niin ei tällainen itsetarkoituksellisuus voi olla mikään esteettisen suhtautumisen erottava tunnusmerkki, koskapa ensinnäkin, kuten olemme nähneet, ei esteettistä toimintaa läheskään aina näin harjoiteta, mutta toisaalta harjoitetaan näin monia muita toimintoja, joilla ei ole vähintäkään esteettistä luonnetta. Oikeastaan voi melkein mikä toiminta hyvänsä tulla tässä mielessä itsetarkoitukselliseksi. Tutkijalle, joka alkuaan harjoitti tutkimustyötä valaistakseen itselleen ja muille menneitä aikoja ja niitten tapahtumia, luonnon tai yhteiskuntaelämän ilmiöitä tai filosofisia ongelmia, voi vähitellen tutkimustyö itse tulla nautinnon lähteeksi, niin että hän lopulta harjoittaa sitä vain sen itsensä tuottaman tyydytyksen takia. Liikemiehelle, joka alkuaan keräsi rahaa käyttääkseen sitä keinona elämän mukavuuden, nautintojen tai vallan ja mahtiasemien hankkimiseksi, voi lopulta raha itse ja sen kerääminen semmoisenaan tulla nautinnonlähteeksi ja omaksi päämääräkseen, aivan niinkuin pelurille, joka alkuaan pelasi voiton takia, voivat lopulta vain peliin liittyvä jännitys ja tunne-elämykset tulla pelaamisen varsinaiseksi vaikuttimeksi. Metsästystä ja kalastusta on epäilemättä alkuaan harjoitettu saaliin vuoksi, elinkeinoina, ja niin harjoittavat niitä vieläkin ammattikalastajat ja ammattimetsästäjät. Mutta sunnuntaimetsästäjille ja urheilukalastajille ovat nämäkin toiminnat muuttuneet "itsetarkoituksellisiksi" siinä mielessä, että itse aineellinen saalis on sivuasia, ja pyydystykseen semmoisenaan liittyvä nautinto pääasia ja varsinainen vaikutin. Mutta esteettistä luonnetta ei ole jänisjahdilla eikä ahventen onginnalla, harjoitettiinpa niitä huvin vuoksi tai elinkeinona, enempää kuin sitä on saiturin rahan ahnehtimisella, pelaajan peli-

himolla tai työhönsä hullaantuneen tiedemiehen arkistojen kaivelulla tai muulla tutkailulla. Sanalla sanoen: itsetarkoituksellisuus tässä mielessä on merkityksetön jonkin erikoisen toimintamuodon erottavana tunnusmerkkinä, sillä melkein mikä toiminta hyvänsä voi erinäisissä olosuhteissa tulla tässä mielessä itsetarkoitukselliseksi esim. siten, että alkuperäiset tarkoitukset toiminnan koneellistuessa unohtuvat tai käyvät olojen muuttuessa merkityksettömiksi, toiminta käy jatketun harjoittamisen kautta erityisen helpoksi ja taiturimaiseksi, se tarjoo voimille ja kyvyille tarpeellista käyttötilaisuutta jne. Mutta tapahtuipa tämä itsetarkoituksellistuminen syystä tai toisesta, ei se semmoisenaan tee toimintaa silti esteettiseksi, sillä tällaista itsetarkoituksellistumista esiintyy, kuten osoitettu, kaikenlaisten toimintojen aloilla.

Onkin varsin luonnollista, etteivät toimijan omakohtaiset tarkoitukset ja vaikuttimet voi olennaisesti määrätä jonkin toiminnan luonnetta, sillä nämä toimijan omakohtaiset tarkoitukset voivat olla aivan satunnaisia ja vaihtelevia ja vailla kaikkea yhteyttä itse toiminnan kanssa. Niitten ei sen vuoksi tarvitse vaikuttaa myöskään mitään itse toiminnan suuntaan ja laatuun, niinkuin ne tosiasiassa monesti eivät vaikutakaan. Onko esim. kirjailijan omakohtaisena tarkoituksena romaaniaan kirjoittaessaan matkustaa sen tuottamalla tekijänpalkkiolla ulkomaalle tai ostaa sillä kesähuvila tai päästä romaanillaan akatemian jäseneksi, sen seikan ei tarvitse vaikuttaa vähintäkään siihen, millainen romaanista tulee. Ei taideteoksen, enempää kuin yleensä muunkaan työn tuloksen luonne riipu siitä, mihin tekijä sillä itse puolestaan tähtää ja mitä omakohtaisia tarkoituksia hän sillä tavoittelee, vaan se riippuu siitä, mihin työ itse tähtää ja mikä ulkokohtainen tarkoitus sillä on. Jos siis itsetarkoitusteorialla mieli olla jota-

kin merkitystä, täytyy itsetarkoituksellisuus ymmärtää ulkokohtaisessa mielessä.

Mutta jos se niin ymmärretään, jos esteettisen toiminnan itsetarkoituksellisuus merkitsee sitä, että esteettinen toiminta itse ulkokohtaisesti katsoen ja aivan riippumatta siitä, mitä toimija omakohtaisesti sillä tarkoittaa ja tavoittelee, on oma tarkoituksensa, niin silloin esteettinen itsetarkoitusteoria on vielä vähemmän paikkansa pitävä. Silloinhan itsetarkoitusteoria pohjaltaan tietäisi esteettisen toiminnan ja taiteen tarkoituksettomaksi ja merkityksettömäksi julistamista. Tällä teorialla silloin tosiasiassa sanottaisiin, ettei esteettinen toiminta täytä mitään tehtävää ihmiselämässä, ei millään tavalla edistä ihmiselämän päämäärien saavuttamista, ei yleensä ole mikään tekijä ihmiselämän suuressa taloudessa, vaan aivan elämän ja sen tarkoitusten ulkopuolelle jäävä ylimääräinen, irtonainen lisäke. Esteettinen toiminta olisi tällöin, N i e t z s c h e n sattuvaa sanontatapaa käyttääksemme, ”mato, joka puree omaa häntäänsä”.

Tätä nyt eivät ainakaan useimmat itsetarkoitusteorian edustajat itsekään tällä teorialla tarkoita. Useimmat tarkoittavat sillä luultavasti vain samaa, mitä Y r j ö H i r n viimeisimmässä autoteleettiselle ajatukselle antamassaan muotoilussa on lausunut, nim. ”että esteettisillä tuotteilla ja ilmaisuilla o n o m a o m i t u i n e n t a r k o i t u k s e n s a ja että ne ovat riippumattomia kaikista niiden olemukselle ”vieraista”, s.o. käytännöllisistä ja tietopuolisista harrastuksista”.[1] Jos autoteleettinen ajatus näin lausutaan, niin silloin sitä vastaan ei voi olla mitään muistuttamista — paitsi ehkä se, että koko itsetarkoitusteoria ei silloin oikeastaan sano juuri mitään, vaan ainoastaan toteaa erään selviömäisen totuuden, josta ei ajattelevien kesken voi mitään erimielisyyttä ollakaan. Ja toiseksi se, ettei itsetarkoitusteoria silloin enää ole mikään itsetarkoitus-

teoria. Silloinhan nim. itsetarkoitusteorialla todettaisiin vain se aivan alkeellinen tosiasia, ettei esteettinen toiminta ole samaa kuin käytännöllinen ja tietopuolinen ja ettei sillä ole sama tarkoituskaan kuin näillä. Ts. itsetarkoitusteoria sisältäisi silloin vain sen toteamisen, että käytännöllisen ja tietopuolisen toiminnan piirin rinnalla on olemassa niistä kummastakin olennaisesti eroava esteettinen elämänpiiri, jolla on oma erikoisluonteensa ja joka palvelee elämää omalla erikoisella tavallaan ja siis toisin kuin käytännöllinen ja tietopuolinen toiminta. Tämänhän me kohta aluksi totesimme, ja sen seikan, s.o. esteettisen elämänpiirin olemassaolon ja sen erikoisluontoisuuden toteaminenhan muodosti juuri tutkimuksemme lähtökohdan. Lisättäköön vielä, että niin alkeellinen kuin tämä seikka onkin, on kuitenkin monesti syytä se aivan erityisellä painollakin todeta, sillä alituiseen pyrkii unohtumaan se seikka, että esteettinen elämänpiiri ja toiminta on olennaisesti jotakin toista kuin käytännöllinen ja tietopuolinen. Mutta tällä toteamisella ei vain tule nähdäksemme esteettisen elämänpiirin ja toiminnan erikoisluonne millään tavalla asiallisesti valaistuksi, siten vain palautetaan tajuntaan kaikista alkeellisin ja pohjaltaan jokaiselle tunnettu perustosiasia, joka muodostaa esteetiikan lähtökohdan. Ja toisekseen: jos itsetarkoitusteorialla tahdotaan sanoa vain tätä, niin silloin on sangen nurinkurista ja harhaan johtavaa puhua yleensä mistään itsetarkoituksellisuudesta. Sillä eihän silloin tosiasiassa tahdota sanoa sitä, että esteettinen toiminta on itse oma tarkoituksensa, vaan ainoastaan, että esteettisellä toiminnalla (kuten muuten käytännöllisellä ja tietopuolisellakin) on oma erikoinen tarkoituksensa. Ja tämähän on aivan toinen asia.

12. Leikkiteoria.

Uudemmassa estetiikassa on tullut varsin tavalliseksi viitata esteettisen suhtautumisen ja etenkin taiteen selittämiseksi leikkiin. Tämä viittaus tehdään tosin hyvin eri painolla ja eri mielessä. Jotkut — ja ehkä useimmat — viittaavat leikkiin vain jonkinlaisena taiteen sukulaisilmiönä, toimintamuotona, joka ehkä on kohonnut samasta yleisestä juuresta kuin taide, vaikka sitten tästä kokonaan erottautunut ja kehittynyt omaan suuntaansa, mutta joka kuitenkin silti tarjoaa valaisevia vertauskohtia taiteen olemuksen ymmärtämiseksi. Toiset sitävastoin viittaavat leikkiin siinä paljoa merkitsevämmässä mielessä, että leikki ja taide ovat olemukseltaan samaa, että taide yhäkin on vain eräs laji leikkiä ja että senvuoksi leikin luonteen tajuaminen on avaimena taiteen ja yleensä esteettisen suhtautumisen luonteen ymmärtämiseen.[1] Vain silloin, kun leikkiin viitataan tässä viimeksimainitussa mielessä, on syytä puhua varsinaisesta esteettisestä leikkiteoriasta. Kuitenkin on kohta lisättävä, että käytännössä ei ole aina niin aivan helppo ratkaista, missä mielessä kukin leikkiin viittaa, pitäenkö sitä vain taiteen sukulaisilmiönä vaiko olemukseltaan suorastaan samana. Tavallista on kuitenkin, että ne, jotka eivät ole varsinaisen leikkiteorian kannattajia, puhuessaan taiteen ja leikin yhtäläisyyksistä samalla viittaavat myös niitten olennaisiin eroavaisuuksiin.

Leikkiteoriankin juuret voi johtaa aina kreikkalaisesta estetiikasta, Platonista ja Aristoteleesta asti, mutta uudemmassa estetiikassa voitaneen tämän teorian ensimmäisenä edeltäjänä ehkä paraiten pitää apotti D u b o s' t a. Duboshan johti taiteen samasta perustarpeesta, josta kaikki leikki johtuu, nim. toiminnan tarpeesta ja asetti muutenkin leikin ja taiteen aivan läheiseen yhteyteen.[1] Usein sivuu-

tetaan kuitenkin tässä kohden, kuten muutenkin, Dubos'n antamat herätteet ja ansiot ja mainitaan leikkiteorian isänä Kant.[1] Kant on tosin viitannut esteettisen suhtautumisen ja nimenomaan taiteen leikkiluonteeseen, mutta verraten sivumennen.[2] Schiller sitävastoin asetti tämän ajatuksen yhdeksi esteettisen teoriansa kulmakiveksi, ja liioittelematta voinee sanoa, että etupäässä Schillerin kautta tämä ajatus on tullut uudemmassa estetiikassa niin "kansanomaiseksi". Schilleriltä perivät tämän ajatuksen mm. saksalaiset romantikot, etenkin Schlegel veljekset ja Novalis, jotka kehittivät sitä osittain hyvinkin yksipuoliseen ja äärimmäiseen suuntaan. Otaksuttavasti Schillerin teoksissa tai luultavammin vain sitaattina sieltä oli tämän ajatuksen tavannut jossakin Herbert Spencerkin, joka sitten selvitteli leikin luonnetta etenkin psykofysiologisesti ja biologisesti ja antoi esteettiselle leikkiteorialle uutta pontta ja tukea.[3] Uusimmassakin estetiikassa on leikkiteoriaa esteettisen suhtautumisen, mutta varsinkin taiteen selityksenä paljon käytetty. Hiukan vanhemmista saksalaisista ajattelijoista olivat esim. H. v. Stein ja Otto Liebmann[4] ainakin varsin myötätuntoisella kannalla leikkiteoriaan. Oman aikamme esteetikoista ovat jyrkemmin tai hillitymmin leikkiteorian kannattajia esim. Karl Groos, Konr. Lange, K. F. Wize, Max Verworn, Charles Lalo, tavallaan myös Fr. Paulhan[5] ym. Ankara leikkiteorian vastustaja oli Guyau. Vastustavalla tai pidättyvällä kannalla leikkiteoriaan ovat myöskin Volkelt, Lipps, Meumann, Ernst Dürr, Hirn, Dessoir ym.

Voidakseen arvostella esteettisen leikkiteorian pätevyyttä täytyy tietysti ensin olla selvillä siitä, mitä leikki on. Missä suhteessa taide ja leikki ovat toisiinsa, sehän luonnollisesti riippuu aivan olennaisesti siitä, mitä kum-

mallakin näillä ilmiöillä ymmärretään. Se seikka, että monet teoreetikot arvioivat leikin niin tavattoman tärkeäksi ja pitävät sitä niin olennaisesti samana kuin taide, johtuukin usein etupäässä siitä, että leikki sanalle annetaan kohotettu merkitys ja leikkiin luetaan toimintoja, jotka eivät järkevän ja oikean kielenkäytön mukaan siihen mitenkään kuulu. Jos me tahdomme muodostaa leikin käsitteen loogillisesti koossapysyväksi ja tosiasiain kanssa yhtäpitäväksi, niin on meidän leikiksi tunnustettava vain sellaiset toiminnat, jotka toimijan kannalta katsoen aiheutuvat pelkästä toimintatarpeesta ja joilla ulkokohtaisestikin katsoen ei ole muuta tarkoitusta kuin vain joittenkin elinten tai voimien käyttäminen käyttöön itseensä liittyvän tyydytyksen takia. Leikki on siis sekä oma- että ulkokohtaisesti katsoen päämäärätöntä, teennäistä korvike- eli valetoimintaa, jota harjoitetaan vain sen takia, että jotkut elimet tai kyvyt saisivat enemmän tai toisenlaista askarrusta kuin varsinainen ammattitoiminta niille tarjoo. Leikiksi ei ole siis luettava mitään sellaisia toimintoja, joilla on kykyjen tai voimien harjoittamisen luonne, sillä siinähän on jo toinen ja etäisempi päämäärä kuin pelkkä askarrustarpeen tyydyttäminen. Leikkiä eivät ole myöskään sellaiset toiminnat, joita toimija itse omasta kohdastaan mahdollisesti kyllä harjoittaa vain niihin liittyvän tyydytyksen takia (kuten esim. syömistä, juomista, tieteellistä tutkimistakin yms.), mutta joilla ulkokohtaisesti katsoen on muu ja kauemmas tähtäävä päämäärä kuin vain elinten tai voimien käyttäminen.

Näinkin käsitetyllä leikillä on ilmeisesti hyvin silmäänpistävä yhtäläisyys taiteen kanssa. Yhtäläisyys on ennen kaikkea siinä, että sekä leikki että taide muodostavat molemmat reaalisen elämän, sen pyrkimysten ja päämäärien yhteydestä eristetyn oman maailmansa, jossa vallitsevat

toiset lait kuin reaalisessa elämässä. Senvuoksi ei leikin, niinkuin ei taiteenkaan maailmassa ole ilmiöillä ja teoilla samaa merkitystä eikä samoja seurauksia kuin niillä on reaalisessa elämässä. Leikissä, niinkuin taiteessakin on kaikki eräällä tavalla vain kuvaa, kuviteltua, teennäistä, ja näennäistä. Sotaleikissä ammuttu vihollinen ei todellisesti kuole, niinkuin ei näyttämölläkään. Ja niinkuin näyttämöllä maalatut kulissit ja taustat ovat taloja, puita, metsiä, järviä, kaupunkeja jne., niin voivat leikissä nuket olla lapsia, poikanen hevonen ja männynkävyt lehmiä, pajun urvut lampaita jne.

Mutta tämä leikin ja taiteen yhtäläisyys on kuitenkin etupäässä vain ulkonaista ja tavallaan satunnaista, sillä se ei johdu samasta syystä. Taiteen kuvamaisuus ja näennäisyys johtuu siitä, että esteettisessä suhtautumisessa kiinnytään vain ilmiöiden puhtaaseen, välittömään tunnearvoon ja pysähdytään siihen. Senvuoksi, että vain tapahtumain ja ilmiöitten tunnearvojen eli tunnevaikutusten havaittavaksi tekeminen on taiteellisen esityksen tarkoituksena, tarvitsee taiteessa esittää ilmiöistä ja tapahtumista vain sen verran kuin tarkoitetun tunnevaikutuksen syntymiseen on välttämätöntä. Siksi voivat maalatut kulissit näyttämöllä käydä järvestä, taloista, metsästä tai kaupungista, sillä sopivalta etäisyydeltä ja sopivassa valaistuksessa katsottuina ne t u n t u v a t noilta ilmiöiltä, s.o. ne tekevät saman tunnevaikutuksen. Samasta syystä ei ammutunkaan tarvitse näyttämöllä todella kuolla, riittää, kun hän vain on kuolevinaan, s.o. aiheuttaa samantapaisen tunnevaikutuksen jne.

Mutta toimintojen ja esineitten kuvamaisuus leikissä ei aiheudu samasta syystä. Se aiheutuu siitä, että leikki itse ei ole tositoimintaa, jolla tahdottaisiin saavuttaa samoja tuloksia kuin vastaavalla toiminnalla todellisuudessa, vaan

se on ainoastaan elinten tai voimien askarruttamiseksi keksaistua teennäistä ja näennäistä korvike- tai valetoimintaa. Kun ammutun sotaleikissä ei tarvitse kuolla, niin johtuu se siitä, että ampumisella leikissä ei ole ollenkaan sama tarkoitus kuin ampumisella yleensä, nim. tappaminen, vaan sillä on leikissä ainoastaan se tarkoitus, että saadaan tehdä ampumaliike, olla ampuvinaan, s.o. askarruttaa elimiä ja voimia sillä tavalla kuin ampuminen ja sotimistoiminta niitä askarruttaa. Samoin on laita leikissä kaikkialla. Siinä suoritetaan liikkeitä ja tekoja, ei niillä saavutettavien tulosten vuoksi, vaan liikkeitten ja tekojen itsensä, s.o. niitten edellyttämän elinten ja voimain askarrutuksen vuoksi. Leikki on siis sitä, mitä niin usein ,vaikka väärin, on väitetty esteettisen toiminnan olevan, nim. itsetarkoituksellista, toimintaa toiminnan, liikkumista liikkumisen vuoksi. Leikkitoiminta on kuin ”omaa häntäänsä pureva mato”. Tämän vuoksi on leikissä käytetyillä esineillä tavallisesti vain näennäinen merkitys. Ne ovat ainoastaan tekosyinä eli aiheina, jotta saataisiin suorittaa ne toiminnat, joitten suorittaminen itse, eikä suorituksella saavutettava tulos, on pääasiana ja tarkoituksena. Tämän takia saattaa tina- tai puu-ukko käydä sotamiehestä, urpu lampaasta, käpy lehmästä, nukke lapsesta jne., sillä nuo toisiksi kuvitellut sijaisesineet voivat hyvin antaa aihetta itse suoritukseltaan, vaikkei tuloksiltaan, samanlaiseen toimintaan kuin todelliset sotamiehet, lampaat, lehmät, lapset jne.

Tästä taiteen ja leikin välisestä peruserosta johtuu sitten useita muita tärkeitä eroavaisuuksia. Ensinnäkin se, että leikki pelkästään leikkijän elimien ja voimien askarruttamista tarkoittavana toimintana on itseensä pysähtyvää ja vaikutukseltaan ja merkitykseltään vain leikkijään tai leikkijöihin rajoittuvaa, taide sitävastoin aina ulospäin kääntyvää, muihin suuntautuvaa ja vaikutuksel-

taan koko ihmiskuntaan tähtäävää. Leikki on leikkijäin yksityisasia, taide on koko ihmiskunnan asia. Toiseksi on leikki olemuksensa mukaisesti tuloksetonta ja hedelmätöntä, se ei luo mitään eikä tarkoitakaan mitään luoda. Taide sitävastoin on luovaa toimintaa, jonka olemukseen kuuluu antaa luomukselleen ei ainoastaan ulkonaiseen muotoon valetun teoksen luonne, vaan myös vielä mahdollisimman suuri kestävyys ja pysyväisyys.[1] Vihdoin johtuu molemmista näistä seikoista ja taiteen ja leikin yleisestä luonteesta seurauksena, että kummallakin näillä ilmiöillä on aivan erilainen merkitys, asema ja arvo ihmiselämässä. Leikin merkitys rajoittuu pääasiassa siihen, että se tuottaa leikkijälle itselleen hetkellistä vaihtelua, virkistystä ja huvia ja on jonkinverran myös ruumiillisen ja henkisen terveyden ja voimien tasapainon ylläpitäjänä. Taide sitävastoin on vaikutukseltaan koko ihmiskuntaan ulottuva, eikä suinkaan vain taiteilijaan itseensä rajoittuva, suuri henkinen tekijä elämän kokonaistaloudessa.

13. Kuvamaisuusteoria (Scheintheorie).

Läheistä sukua leikkiteorialle on kuvamaisuusteoria, jonka avulla usein myös on koetettu esteettisen suhtautumisen luonnetta selittää. Kuvamaisuusteorian ydinajatus on se, että esteettisille esineille (s.o. esineille, joihin esteettisesti suhtaudutaan) on ominaista todellisen elämän esineitten luonteesta poikkeava erikoinen kuvamaisuus tai varjomaisuus. Esteettiset esineet ovat todellisiin esineihin verrattuina kuin varjoa, unikuvia tai näkyjä, ne ovat vain ikäänkuin pintaa ja kuorta, ei täyteläisiä ja käsin koskettavia, vaan ainetyhjiä ja haamumaisia, jotka haihtuvat kuin kangastus tai harhakuvat, kun niihin käsiksi

käydään, — haihtuvat tai osoittautuvat aivan joksikin muuksi kuin miltä näyttivät.

Kuvamaisuusteoriankin varsinainen isä on Schiller. Esteettisen suhtautumisen leikkiluonne ja esteettisten esineitten kuvaluonnehan ovat Schillerin esteettisen katsomuksen kulmakiviä. Näitten molempien ominaisuuksiensa nojallahan esteettinen toiminta saattoi täyttää sitä suurta tehtävää, mikä sillä Schillerin mielestä on, nim. olla yhdyssiteenä aistiluonnon ja järjen, oman halun ja velvollisuuden välillä ja siltana eläimen asteelta ihmisyyteen. Hegeliläisessäkin estetiikassa, sekä Hegelin omassa että varsinkin Vischerin estetiikassa, on kuvamaisuuskäsitteellä tärkeä sijansa. Mutta vielä tärkeämpi sija on sillä Edv. v. Hartmannin estetiikassa, joka rakentuu suorastaan kuvamaisuusajatuksen pohjalle. Oman aikamme esteetikoista nojautuvat kuvamaisuuskäsitteeseen esteettistä vaikutusta selittäessään etenkin Karl Groos ja Volkelt. Varsinkin Volkeltin estetiikassa on kuvamaisuuskäsitteellä tärkeä sija, sillä esteettisten esineitten kuvaluonne on Volkeltin käsityksen mukaan yksi niistä neljästä "lähteestä", joista esteettinen vaikutus johtuu.

Kuvamaisuusteorian pohjana on epäilemättä oikea havainto. Esteettisillä esineillä on kieltämättä sellainen kuvaluonne kuin tämän teorian mukaan väitetään. Mutta erehdystä on luulla voivansa tämän esteettisen esineitten kuvamaisuuden avulla selittää esteettistä suhtautumista, sillä tämä kuvamaisuus itse on juuri eniten selitystä kaipaava seikka. Eikä se voi saada selitystään muualta kuin juuri esteettisen suhtautumisen luonteesta. Sillä ilmeisesti ei kuvamaisuus ole mikään esteettisyyden syy, vaan se on päinvastoin sen seuralaisilmiö. Että ilmiöitten kuvamaisuus ei voi niitten esteettisyyttä ja esteettistä suhtautumista selittää, ilmenee siitäkin, että kuvamaisuus pohjal-

taan on vain kielteinen tunnusmerkki. Kun otamme tarkemmin tutkiaksemme, mitä esteettisten ilmiöitten kuvamaisuus oikeastaan voi merkitä, niin huomaamme, että kuvamaisuus psykologisesti tulkittuna merkitsee vain sitä, että esteettiset esineet eivät tunnu yhtä todellisilta kuin reaaliset esineet, niillä on siis heikompi todellisuudentuntu.[1] Selvää on, ettei näin kielteisellä tunnusmerkillä voida esteettisyyttä ja esteettisen suhtautumisen luonnetta selittää, vaan päinvastoin tämä kielteinen tunnusmerkki itse vaatii selitystä. Tämä selitys onkin vaikeudetta johdettavissa esteettisen suhtautumisen luonteesta, kun se käsitetään niin kuin sen olemme käsittäneet.

Kun esteettinen suhtautuminen on pysähtymistä ilmiön omaan, välittömään tunnearvoon ja tämä tunnearvo semmoisenaan on suhtautumisen päämäärä ja päätepiste, on siis esteettinen suhtautuminen k e s k i t t y m i s t ä erääseen ilmiön puoleen. Kaikki keskittyminen on samalla rajoittumista. Kun jossakin ilmiössä keskitytään johonkin puoleen, merkitsee se, että huomio kiinnitetään erityisesti kysymyksenalaiseen puoleen ja kaikki ne puolet, jotka eivät ole tämän kanssa läheisessä yhteydessä, sivuutetaan, ne eivät sillä kertaa ikäänkuin ole olemassakaan. Kaikki ilmiöitten katseleminen ja niihin suhtautuminen ja kaikki toiminta edellyttää aina enemmän tai vähemmän tällaista keskittymistä, sillä tajuntamme ahtauden vuoksi emme voi kohdistaa huomiotamme kaikkeen samalla voimakkuudella, jos mielimme mitään todella huomata. Sen, joka haluaa jotain todella huomata, täytyy tahallaan olla paljoa huomaamatta. Tällaista keskittymistä harjoitammekin jokapäiväisessä elämässä aina ja alituiseen ihan vaistomaisesti ja vanhasta tottumuksesta. Vähänkin monimutkaisemmista ja monipuolisemmista ilmiöistä huomaamme todella tavallisesti vain kerrallaan jonkin ainoan puolen,

monesti vain joitakin yksityisiä piirteitä, juuri ne, joihin mielenkiintomme syystä tai toisesta kulloinkin kohdistuu. Kirjeestä, jonka joku henkilö saa ja joka sisältää jonkin hänelle tärkeän tiedon, mutta sen ohella paljon muuta, hän huomaa tavallisesti vain tuon tiedon ja sivuuttaa enemmän tai vähemmän täydellisesti kaiken muun. Jos sama kirje joutuu sitten joittenkin olosuhteitten yhtymäin kautta esim. rikosoikeudelliseksi todistuskappaleeksi ja sitä semmoisena tarkastavat erilaiset ammattimiehet, grafologit, kemistit, salapoliisit, rikospsykologit jne., niin jokainen heistä kohdistaa huomionsa varsinaisesti vain johonkin tai joihinkin kirjeen puoliin, jotka toiset tarkkaajat olivat enemmän tai vähemmän täydellisesti sivuuttaneet, ja sivuuttaa vuorostaan muitten tarkkaamat puolet. Keskitys ja siitä seuraava rajoittuminen johonkin erikoiseen ilmiön puoleen ei ole siis mitään yksistään esteettiselle suhtautumiselle ominaista, se on päinvastoin aivan yleinen psykologinen ilmiö.

Mistä johtuu sitten, että esteettiseen suhtautumiseen sisältyvä keskittyminen tekee ilmiöt niin kuvamaisiksi ja heikentää niitten todellisuudentuntua, vaikkei muullaiseen katselemiseen sisältyvä keskittyminen sitä tee? Tämä johtuu niitten ilmiön puolien laadusta, joihin esteettisessä suhtautumisessa keskitytään, samoinkuin myös niitten puolien laadusta, jotka esteettisessä suhtautumisessa sivuutetaan. Esteettisessä suhtautumisessa sivuutetaan, kuten moneen kertaan on huomautettu, ilmiön syysuhteet ja ennen kaikkea myös sen suhde meidän satunnaiseen persoonaamme. Ne täytyy sivuuttaa, koska huomion kiinnittäminen niihin tekisi pysähtymisen ilmiön omaan, välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon mahdottomaksi. Mutta nyt on asianlaita niin, että ilmiöitten todellisuudentuntu perustuu ennen kaikkea juuri näihin molempiin

puoliin, jotka esteettisessä suhtautumisessa sivuutetaan. Jos otamme tarkemmin tutkiaksemme, mistä se oikeastaan johtuu, että jokin esine tai ilmiö tuntuu meistä todelliselta, että olemme niin horjumattomasti ja tunteenomaisesti vakuuttuneet sen olemassaolosta, niin huomaamme sen johtuvan pohjimpana siitä, että esine tai ilmiö on kiinteästi toisiin esineihin ja ilmiöihin kytkettynä renkaana suuressa syitten ja seurausten sarjassa, lyhyesti sanoen: vuorovaikutuksessa. Se itse on seuraus joistakin toisista ilmiöistä ja vuorostaan syy uusiin. Se saa ja antaa vaikutuksia ja sysäyksiä. Aivan erityisen kouraantuntuvan todellisiksi tulevat meille ilmiöt vielä nimenomaan sen kautta, että ne joutuvat suhteisiin meidän yksilöllisen minämme, meidän päämääriemme ja pyrkimystemme, onnemme ja onnettomuutemme kanssa. Niinkuin me pimeässäkin tulemme vakuuttuneiksi jonkin esineen olemassaolosta kaikkein tuntuvimmin siten, että me törmäämme sitä vasten, niin käy yleensä ilmiöitten todellisuustuntu meille kaikkein elävimmäksi sen kautta, että me tahtovina ja toimivina törmäämme yhteen niitten kanssa, ne sysivät meitä ja me niitä. Ne asettuvat tarkoituksiamme joko edistävinä tai estävinä tiellemme, panevat siten tahtomme liikkeelle ja pakottavat meitä toimien puskemaan ja ponnistelemaan niitten kanssa.

Kun nyt esteettisessä suhtautumisessa sivuutetaan juuri molemmat nämä seikat, joihin ilmiöitten todellisuudentuntu ennen kaikkea perustuu, niin on se aivan kuin katkaistaisiin juuri ne siteet, jotka kaikkein lujimmin kiinnittävät ilmiöitä todellisuuden maaperään. Senvuoksi tuntuvatkin esteettiset ilmiöt niin omituisen keveiltä, ilmamaisilta, vapaina leijailevilta, ainetyhjiltä ja kuvan kaltaisilta. Kun niitten suhteet muihin ilmiöihin on katkaistu, kohoavat ne ikäänkuin itsestään ilmaan, sillä ei ole enää olemassa kiinnipitäviä siteitä, ja kun niitten suhteet meidän minäämme on

myöskin katkaistu emmekä me toimivina ponnistele niitten kanssa, ei meillä voi olla enää mitään tunnetta niitten massiivisuudesta, ne muuttuvat väkisinkin ainetyhjiksi ja ilmamaisiksi. Näin saa siis esteettisten ilmiöiden kuvamaisuus ja heikko todellisuudentuntu suureksi osaksi selityksensä jo niitten ilmiön puolien laadusta, mitkä esteettisessä suhtautumisessa sivuutetaan.

Täydennyksensä saa tämä selitys sen ilmiön puolen laadusta, johon esteettisessä suhtautumisessa huomio keskitetään. Esteettisessä suhtautumisessa keskitetään huomio ilmiön puhtaaseen ja välittömään tunnearvoon. Jos nyt tunnearvo olisi sellainen ilmiön puoli, johon todellisuustuntu hyvin tärkeällä tavalla perustuisi, niin saattaisi esteettisen ilmiön todellisuustuntu sittenkin olla hyvin voimakas. Mutta tunne ei ole sellainen puoli. Päinvastoin voi ilmiöitten todellisuustuntu vain hyvin vähältä osalta perustua niitten tunnearvoon. Tunne on nim. luonteeltaan olentomme subjektiivisin puoli. Se on vain ikäänkuin sisäinen arvonmittari meissä. Se ei sano, m i t ä ilmiöt ovat, se sanoo ainoastaan, mikä välitön arvo niillä on meille, miten ne meitä sisäisesti koskettavat. Tunne on siis ikäänkuin ilmiöitten kaiku meidän sisässämme.

Se joka nyt pysähtyy kuuntelemaan vain tätä kaikua ja kohdistaa huomionsa varsinaisesti siihen sekä niihin ilmiön puoliin ja piirteisiin, jotka suoranaisimmin tätä kaikua kannattavat ja sen aiheuttavat, hänelle ei itse asiassa koko esine ole olemassa raskaassa, ainetäyteisessä tiiviydessään, hän näkee ja tallettaa esineestä vain ohennetun ja kevennetyn varjokuvan, jolla täytyy olla paljoa heikompi todellisuudentuntu kuin esineellä semmoisenaan.

Esteettisten esineitten kuvamaisuuden ja niiden heikon todellisuustunnun selittää siis kolme seikkaa. Ensinnä se seikka, että esteettinen suhtautuminen on k e s k i t t y-

mistä erääseen esineen puoleen, mistä seuraa välttämättä toisten puolien sivuuttaminen. Toiseksi johtuu esteettisen keskittymisen luonteesta, että nimenomaan juuri ne ilmiön puolet on sivuutettava, joihin todellisuudentuntu ennen kaikkea perustuu, nim. ilmiön suhteet toisiin ilmiöihin ja varsinkin sen suhde meidän satunnaiseen minäämme. Kolmanneksi on se ilmiön puoli, johon esteettisessä suhtautumisessa keskitytään, nim. ilmiön välitön ja puhdas tunnearvo, subjektiivisen luonteensa takia vain varsin vähässä määrässä ilmiön todellisuudentunnun kannattaja.

Vaikka esteettisten esineitten kuvamaisuus on kieltämätön, vieläpä sangen tärkeäkin tosiasia, joka muuten, kuten juuri olemme nähneet, saa luonnollisen selityksensä edustamamme peruskäsityksen pohjalta, on kuitenkin syytä varoa asettamasta sitä kovin etualaan ja tehostamasta sitä liiaksi. Esteettisten esineitten kuvamaisuus ei ensinnäkään ole, kuten selvisi, mikään perustava ja selittävä, vaan päinvastoin johtuva ja selitystä kaipaava ominaisuus, johtumailmiö. Jo senkin vuoksi on mahdotonta rakentaa esteettisten ilmiöitten selittämistä sen pohjalle. Sitäpaitsi on vaarallista kovin paljon tehostaa kuvamaisuus-näkökohtaa. Siten johdutaan nim. helposti pitämään koko esteettistä toimintapiiriä jonakin haaveen ja hourailun, kokonaan epätodellisten unikuvien ja näkyjen alueena, jonne siirtyminen merkitsee siirtymistä terveen tajunnan tilasta jonkinlaiseen unitajunnan tai sairaalloisuuden tilaan. Tai sitten johdutaan pitämään esteettistä toimintaa ja taidetta petoksena ja valheena, kujeiluna ja silmänkääntäjätemppuiluna.[1] Kumpikin näistä käsityksistä on kokonaan vääränä ja arveluttavana torjuttava. Esteettisellä alalla ei ole kysymys mistään epätodellisesta, ei mistään valheesta eikä petoksesta, siellä on vain kysymys eräästä todellisuuden puolesta, nim. sen tunnepuolesta. Myöskään ei esteettinen suhtautuminen ja

toiminta ole mitään unitajunnan eikä sairaalloisuuden tilaa, vaan päinvastoin terveeseen, eheään ja normaaliin ihmisyyteen välttämättä kuuluvaa voimien käyttöä ja askaroimista, askaroimista, jota vailla elämä olisi köyhä ja yksipuolinen ja ihminen henkisesti raajarikko.

TOINEN KIRJA

ESTEETTISET MUUNNOKSET

Ensimmäinen luku.

KOLME ESTEETTISTÄ MUUNNOSPARIA.

1. Yleisiä huomautuksia.

Esteettisen suhtautumisen ja esteettisen vaikutuksen luonteen selvittäminen on koko estetiikan keskeisin ja tärkein tehtävä ja perustana kaikelle muulle selvittelylle. Tähän ensimmäiseen ja perustavaan estetiikan osaan liittyy lähimpänä oppi esteettisen vaikutuksen (ja esteettisesti vaikuttavan) päälajeista eli muunnoksista. On luonnollista, että kun esteettisen vaikutuksen erikoisluonne on selvitetty, sitä selvittelyä seuraa lähinnä kysymys: mitä eri lajeja tätä esteettistä vaikutusta on? Näitten eri lajijen osoittaminen ja niitten sekä psykologisen luonteen että ulkokohtaisten syitten selvittäminen on ns. esteettisen "muunnosopin" tehtävänä.

Nämät "esteettiset muunnokset", s.o. esteettisen vaikutuksen eri lajit, eivät ole suinkaan mikään kamariteoreettinen keksintö. Esteettistä vaikutusta ei jaoitella eri lajeihin vain ylhäältä käsin, pelkästä teoreettisesta jaoittelu-innosta välittämättä siitä, onko jaoitteluun todellista tarvetta ja onko niin saaduilla "muunnoksilla" pohjaa ja vastinetta todellisuudessa. Tavallisessa kielenkäytössä puhutaan — ja on luultavasti puhuttu jo ennen kuin mitään tieteellisesti kehitettyä "esteettistä muunnosoppia" oli olemassa — kau-

niista ja rumista, ylevistä ja sulokkaista, traagillisista ja koomillisista ilmiöistä ja tunnevaikutuksista. Näillä ja muilla samantapaisilla nimityksillä tahdotaan ilmeisesti osoittaa ilmiöitten erilaisuutta niitten tekemään välittömään tunnevaikutukseen nähden. Nämä nimitykset ovat siis ilmiöitten esteettisen vaikutuksen ja tämän pohjana olevan ulkokohtaisen laadun nimityksiä. — Ryhtyessämme puhumaan esteettisen vaikutuksen eri lajeista on meillä siis pohjana se kiistämätön kokemustosiasia, että esteettinen vaikutus ja esteettisesti vaikuttava on laadultaan moninainen ja lähimpänä ulkonaisena lähtökohtana kielenkäyttö ja sen tekemät tosiasialliset jaoitukset, joissa tämä moninaisuus ulkonaisestikin havaittavasti kuvastuu.

On nyt kuitenkin selvää, että kielenkäytön esteettisen vaikutuksen eri lajeille antamat nimitykset eivät likimainkaan tyhjentävästi ilmaise esteettisen vaikutuksen todellista erilaisuutta. Esteettisiä muunnoksia on epäilemättä verrattomasti paljon enemmän kuin on muunnoksille nimityksiä, niitä on tosiasiassa rajaton määrä. Esteettisen muunnosopin tehtävänä ei voi kuitenkaan olla kaikkien esteettisten vaikutusten vivahdusten luetteleminen ja selvittäminen, sillä vivahdusten äärettömän moninaisuuden takia tämä olisi sekä mahdotonta että tarpeetonta. On luonnollisesti rajoituttava muutamiin tärkeimpiin päälajeihin eli tyyppeihin. Perusohjeena on tässäkin taasen kielenkäyttö. Epäilemättä juuri ne esteettisen vaikutuksen muunnokset ovat olleet tärkeimpiä, jotka kielikin on ilmaissut erikoisilla vakiintuneilla nimityksillä. Tässä emme kuitenkaan voi välttämättömän suppeuden takia mennä esteettisen vaikutuksen muunnosten erottelussa niinkään pitkälle kuin kieli siinä menee. Meidän täytyy rajoittua vain muutamiin kaikkein tärkeimpiin päämuunnoksiin ja suurimmaksi osaksi sivuuttaa kaikki alajaoitukset ja hienommat vivahdukset.[1]

Mitä esteettisten muunnosten esittämistapaan tulee, on se pääasiassa kahtalainen: subjektiivinen ja objektiivinen. Itse esteettisen vaikutusvivahduksen sielullisen luonteen kuvaaminen on selittämistehtävän toinen puoli. Toinen on niitten ilmiöitten oman laadun osoittaminen, jotka ovat omansa sellaista vaikutusta tekemään. Jos meillä siis on selitettävänä se esteettinen muunnos, jota nimitetään ylevyydeksi, niin yhtenä puolena selittämisessä on osoittaa, millainen sielulliselta luonteeltaan on se tunnevaikutus, jonka ylevät ilmiöt meihin tekevät, toisena ylevien ilmiöitten oman erikoisluonteen kuvaaminen. Koska esteettisen vaikutuksen erilaisuudella epäilemättä on pääperusteensa itse ilmiöitten erilaisuudessa, seuraa siitä, että muunnosopissa objektiivinen näkökohta on yleensä etualalla. Kuitenkin on käsityksemme jostakin esteettisestä muunnoksesta vasta silloin täydellinen, kun tunnemme sekä niitten ilmiöitten oman laadun, joita sillä muunnosnimityksellä mainitaan että myöskin sen sielullisen vaikutusvivahduksen erikoislaadun, jonka ne herättävät. Onpa sellaisiakin muunnoksia, joitten selittämisessä meidän täytyykin pääasiassa tyytyä vain tähän jälkimmäiseen puoleen.

Ennenkuin siirrymme yksityisten esteettisten muunnosten käsittelyyn, on syytä lausua joku sana itse esteettisen muunnosopin merkityksestä estetiikassa ja siinä käsiteltävien kysymysten suhteellisesta tärkeydestä. Vanha estetiikka, etenkin 19. vuosisadan spekulatiivinen estetiikka, piti muunnosoppia hyvin keskeisenä ja tärkeänä estetiikan osana. F e c h n e r i i n (Vorschule[2] I, s. 5) yhtyen voimme sanoa, että spekulatiivinen estetiikka oikeastaan oli pääasiassa muunnosoppia. Kauniin (luonnonkauniin ja taiteenkauniin), ylevän, koomillisen, traagillisen ym. esteettisten muunnosten määritteleminen ja jaoitteleminen lajeihin ja alalajeihin ja yksityisilmiöitten sijoittaminen näitten yleis-

ten muunnoskäsitteitten alle oli spekulatiivisen estetiikan tärkeimpänä sisällyksenä.

Tämä muunnosopin keskeinen asema ja tärkeys oli luonnollisena seurauksena siitä tavasta, millä vanhempi estetiikka yleisesti käsitti estetiikan lähtökohdan ja tehtävän. Kun estetiikan lähtökohdaksi käsitetään kauneus ja sen selvittämistä pidetään estetiikan tehtävänä, silloin täytyy estetiikan tulla pääasiassa olemaan muunnosoppia, sillä käytännössä muodostuu silloin estetiikan varsinaiseksi tehtäväksi kauneuden määritteleminen ja sen lajien ja alalajien osoittaminen ja kuvaileminen.

Kun sitävastoin estetiikan lähtökohdaksi käsitetään erityisen esteettisen elämänpiirin olemassaolo ja tehtäväksi tämän elämänpiirin erikoisluonteen, merkityksen ym. selittäminen, silloin ei muunnosopilla voi olla sitä tärkeyttä, mikä sillä spekulatiivisessa estetiikassa oli. Pääasiaksi tulee silloin esteettisen suhtautumisen ja esteettisen vaikutuksen erikoisluonteen selvittäminen ja koko esteettisen elämänpiirin ja olletikin sen tärkeimmän osan, taiteen, tehtävän, aseman ja merkityksen valaiseminen. Tähän tarkoitukseen ei esteettisen vaikutuksen eri vivahdusten tunteminen ja kuvaileminen ole mikään olennainen asia, vaan päinvastoin verraten sivuun jääpä, niinkuin helposti on tajuttavissa. Muunnosopin kysymysten suhteellinen toisarvoisuus johtuu ei ainoastaan näitten kysymysten syrjäisestä asemasta estetiikan olennaiskysymysten rinnalla, vaan myöskin muunnosopin kysymysten omasta laadusta. Muunnosoppihan on pääasiassa jaoittelua ja luokittelua. Kaikki jaoittelu ja luokittelu on aina enemmän tai vähemmän käytännöllisistä tarkoituksenmukaisuus-näkökohdista ja mausta riippuvaa. Niin on esteettisten muunnostenkin jaoittelu ja luokittelu. Jo se seikka, mitä muunnoksia ottaa selvitelläkseen, on melkoiselta osalta makuasia. Kaikkia muunnoksia ei voi kukaan käsitellä, täytyy rajoittua tär-

keimpiin. Mutta mitkä muunnokset ovat tärkeimpiä? Jo sen kysymyksen ratkaisee suureksi osaksi yksilöllinen maku. Lisäksi tulee, että eri muunnosten nimittäminen on myöskin suurelta osalta yksilöllisen harkinnan asia. Kielenkäyttö ei ole läheskään kaikkiin muunnoksiin nähden niin vakiintunut, että olisi ilman muuta selvää, millä nimityksellä mitäkin vaikutusvivahdusta on kutsuttava. Senvuoksi voi helposti sattua, että eri esteetikot tarkoittavat itseasiassa samaa vaikutusvivahdusta, vaikka nimittävätkin sitä eri nimillä ja toisen kerran taasen samaa nimitystä käyttäessään tarkoittavat eri vaikutusvivahduksia. Tämän takia on muunnosopissa varsinkin kartettava liiaksi takertumasta sanoihin ja nimityksiin. Mutta hyvä on sen lisäksi muistaa, etteivät itse kysymyksetkään ole mitään olennaiskysymyksiä. Tästä on syytä erikoisesti huomauttaa, koska muunnosopin kysymyksiä on kauan pidetty estetiikassa liian keskeisinä ja tärkeinä ja siten johduttu niitten takia sivuuttamaan varsinaisia olennaiskysymyksiä ja panemaan estetiikan painopiste väärälle taholle. — Toisaalta on luonnollisesti kuitenkin varottava ajautumasta päinvastaiseen liiallisuuteen. Vaikka muunnosopin kysymykset eivät olekaan suoranaisessa yhteydessä estetiikan olennaisten periaatekysymysten kanssa, olisi kuitenkin estetiikassa, joka ne sivuuttaisi, suuri ja tuntuva aukko. Jos rajoituttaisiin vain toteamaan esteettisen vaikutuksen erikoisluonne syventymättä tämän vaikutuksen merkittäviin erilaisuuksiin, jäisi esteettinen tietomme kovin laihaksi ja ylimalkaiseksi. Vasta kun tarkastamme esteettisen vaikutuksen erottautumista eri muunnoksiksi, selviää meille itse vaikutuskin koko rikkaudessaan ja monipuolisuudessaan, ja esteettinen tietomme syventyy ja täsmällistyy. Sitäpaitsi on tämä esteettisen vaikutuksen muunnosten tutkiminen samalla myös esteettisen peruskäsityksen tarkastus- ja tarkistuskeino. Kuinka luontevasti ja hyvin voimme omaksumamme es-

teettisen peruskäsityksen pohjalta ymmärtää ja selvittää esteettisen vaikutuksen eri muunnoksia, siitä saamme myöskin osaltaan päättää, mihin määrin oikeaan osunut tuo peruskäsitys on.

2. Ilahduttava ja masentava.

Esteettisten vaikutusvivahdusten erilaisuus on monesti vastakkaisuutta. Vastakkaiset vaikutusvivahdukset taasen valaisevat keskinäisesti toistensa luonnetta, minkä vuoksi on edullista käsitellä vastakkaisia esteettisiä vaikutusvivahduksia parittain. Parittaisuutta ei ole kuitenkaan ulotettava sinne, missä ei ole todellista vastakkaisuutta. Vastakkaisia ovat vain ne vaikutusvivahdukset, jotka samasta pisteestä lähtien käyvät päinvastaisiin suuntiin, ts. ne muunnokset, jotka ovat vastakohtia saman jakoperusteen pohjalta. Monet niistä muunnoksista, joita usein asetetaan vastakohdiksi (esim. ylevä ja koomillinen tai traagillinen ja koomillinen), eivät ole vastakohtia tässä varsinaisessa merkityksessä.

Ne kaksi muunnosta sitävastoin, joitten tarkastelulla on aikomuksemme aloittaa esteettisten muunnosten käsittely, muodostavat ilmeisesti samaan näkökohtaan perustuvan parin ja vastakohdan. Ilahduttavan ja masentavan muunnoksen ero ja vastakkaisuus johtuukin ihan suorastaan jo esteettisen vaikutuksen luonteesta. Esteettinen vaikutushan on ilmiön välitön ja puhdas tunnevaikutus. Tunnevaikutus taasen voi sielulliselta luonteeltaan aina olla joko mielihyvän tai mielipahan sävyinen. Mielihyvän ja mielipahan vastakohtahan on tunteen luonteessa kaikkein helpoimmin havaittava ja senvuoksi niin sanoaksemme kansantajuisin erilaisuus. On luonnollista, että tämä erilaisuus on pohjana myös vastaavalle esteettisen vaikutuksen eri-

laisuudelle ja vastakohtaisuudelle, ja tähän perustuvaa esteettistä muunnosparia nimitämme juuri ilahduttavaksi ja masentavaksi vaikutuslajiksi.

Ilahduttavan ja masentavan vaikutuslajin sielullisen luonteen ilmaisevat jo itse nimitykset. Ilahduttavalla vaikutuslajilla on mielihyvän perusluonne, joka oikeastaan ei ole sen tarkemmin määriteltävissä, mutta jonka jokainen tuntee suoranaisesta kokemuksesta. Ilahduttavaksi nimitämme sellaista esteettistä vaikutusta, jolla on positiivinen, elontoimintaamme välittömästi edistävä, elvyttävä ja kohottava luonne. Me tunnemme sen välittömänä elähdytyksenä, kohotuksena, virkistyksenä, sanalla sanoen onnen tunteena. Masentavalla esteettisellä vaikutuksella taasen on negatiivinen, elontoimintaamme välittömästi ehkäisevä ja lamauttava luonne. Sen tunnemme välittömänä ahdistuksena, painostuksena, kuristuksena, tukahdutuksena, yleensä onnettomuuden tunteena.

Tällä sielullisen vaikutuksen erilaisuudella on vastineensa ja ulkokohtainen perustansa ilmiöitten s i s ä l l ö l l i s e s s ä erilaisuudessa, tarkemmin lausuen: ilmiöitten positiivisuudessa ja negatiivisuudessa. Yksi näkökohta, jolta kaikkia ilmiöitä voi katsoa, on niitten suhde itse elämän säilymiseen ja kasvuun. Ilmiöt ja tapahtumat voivat olla elämän säilymiseen ja kasvuun joko myönteisessä tai kielteisessä suhteessa, merkitä joko elämän nousua tai laskua — jyrkintä vastakohtaa käyttäen: elämää tai kuolemaa. Edellisiä saatamme sanoa positiivisiksi ilmiöiksi, jälkimmäisiä negatiivisiksi. Luontonsa mukaan täytyy edellisten, esteettisesti katsottuina, tehdä mielihyvän sävyinen, siis positiivinen, jälkimmäisten mielipahan sävyinen, siis negatiivinen tunnevaikutus. Tunnevaikutuksen ja ilmiön laadun välillä on siis mitä täydellisin vastaavaisuus.

Selvimpinä esiintyvät molemmat nämä esteettiset muunnokset ihmiskohtalojen ja ihmiselämän alalla. Elämän syn-

kät yö- ja varjopuolet: sairaalloisuus, köyhälistökurjuus, henkinen pimeys, siveellinen mädännäisyys, raakuus ja rikollisuus ovat selvästi negatiivisia, s.o. elämää hajoittavia ja lamauttavia ilmiöitä, ja niitten esteettiseen katselijaan tekemä vaikutus on myös negatiivinen, s.o. elontoimintaa lamauttava, ja sen sielullista luonnetta ilmaisee paraiten sana "masentava". Näitten ilmiöitten vastakohtana ovat elämän valoisat päiväpuolet, ilmiöt, jotka semmoisinaan merkitsevät elämän kohoamista ja kasvua ja joista puhuu terve, luova ja rakentava voima. Kun me näemme nuoruuden kohoavassa kukkeudessaan, intoa, yritteliäisyyttä ja tervettä luovaa voimaa uhkuvana, kun me näemme henkisen valon tunkevan tieltään pimeyden ja taikauskon, kun me näemme oikeuden voittavan ja toteutuvan ihmisten välisissä suhteissa, kun me näemme inhimillisten ponnistusten poistavan köyhyyttä, kurjuutta ja sairaalloisuutta ja aineellisen ja siveellisen hyvinvoinnin ja terveyden leviävän, kun me näemme ihmiskyvyn ja älyn saavuttavan voittoja aineellisella ja henkisellä alalla, niin kaikki tällaiset ilmiöt esiintyvät tunteellemme välittömästi positiivisina ja niitten välitön ja puhdas tunnearvo (s.o. esteettinen vaikutus) on myöskin sävyltään positiivinen eli mielihyvän luontoinen, elontunnettamme suoranaisesti kohottava ja elähdyttävä.

Ulkoluonnonkin ilmiöitten esteettisessä vaikutuksessa on tämä sama erilaisuus havaittavissa. Yksin maisemistakin, kun niitä esteettisesti katsotaan, voivat toiset tuntua merkitsevän elämän nousua ja kasvua, toiset sen laskua ja lakastumista. Yhdessä maisemassa voimme ihan kuin välittömästi nähdä luonnon luovan voiman ylitsekuohuvan runsauden ja sen iäti pulppuavan ehtymättömyyden, toisessa taasen tuntuu luonnon luova voima tyrehtyneen ja ehtyneen ja elämän nesteet lakanneen virtaamasta, minkä vuoksi luonto sillä kohdalla tuntuu ikäänkuin

elottomaksi ja kylmäksi kangistuneen ja jähmettyneen. Ken on välittömään tunnearvoon pysähtyen joskus katsellut esim. Pohjois-Suomen surkeita rämeitä ja soita, hän on varmaan monesti tuntenut, että maisemakin voi tehdä suorastaan masentavan vaikutuksen. Sellainen silmänkantamaton, väritön ja kasvullisuudesta köyhä suomaisema tuntuu ihan kuin vaikeroivan köyhyyttään ja kurjuuttaan, mutta se vaikeroiminenkin on niin surkeaa ja heikkoa, ettei siitäkään puhu mikään voima. Luonto tuntuu siltä kohdalta kuivettuneen ja kutistuneen kokoon, ja se tekee myös esteettiseen katselijaan suorastaan sydäntä kokoon kutistavan vaikutuksen. "Jumalan hylkäämä, toivoton seutu" on se sana, joka välittömästi pyrkii kohoamaan huulille, kun sellaista maisemaa katselee. Se tunnelma, minkä naparetkeilijä Peary kertoi vallanneen mielensä, kun hän katseli pohjoisnavan autioita, elottomia jääaavikoita, oli myöskin selvästi elämän pysähtymistä ja jähmettymistä ilmaisevan luonnon herättämä masennus. Toisaalta taasen etelän rehevät luonnon rikkautta uhkuvat seudut, sellaiset kuin Normandian rannat tai Välimeren aurinkoiset maat ikäänkuin riemuiten julistavat luonnon loppumatonta rikkautta ja sen ylitsekuohuvaa luomisvoimaa ja ne vaikuttavat esteettiseenkin katselijaan suorastaan elontunnetta kohottavasti. Eikä tämä vaikutuksen erilaisuus, josta nyt on puhe, perustu siihen, mitä tavallisesti sanotaan kauneudeksi tai rumuudeksi. Ihmiselämän ilmiöihin nähden, joista toiset tekevät ilahduttavan, toiset masentavan vaikutuksen, nimitykset kaunis ja ruma useissa tapauksissa olisivat täydellisesti soveltumattomia. Olisi nurinkurista ja huolimatonta kielenkäyttöä sanoa esim. oikeuden puolesta taistelijan sortumista tai köyhyyden kärsimyksiä rumiksi ilmiöiksi tai aineellisia tai henkisiä saavutuksia, hyvinvoinnin lisääntymistä yms. kauniiksi. Ja jos sellaista joskus käy-

tännössä tehdään, niin johtuu se vain jonkinlaisesta henkisestä laiskuudesta, joka saattaa ihmiset ulottamaan joittenkin muotiin tulleitten mainesanojen (sellaisten kuin kaunis, tyylikäs, hauska jne.) käytön kaikkialle siten vain päästäkseen ajattelemasta ja etsimästä asianmukaista sanaa. Että se esteettinen vaikutus, jota ilmaisemme sanoilla ilahduttava ja masentava, ja ns. kauneus- tai rumuusvaikutus ovat aivan eri asioita ja ilmiöitten eri puoliin perustuvia, selviää ehkä paraiten sellaisista ilmiöistä, joihin voimme sovelluttaa molemmat mainesanat riippuen siitä, mitä puolta ilmiössä katsomme. Hävittävät luonnonvoimat (sellaiset kuin tulipalo, raju-ilma, maanjäristys yms.) voivat pelkästään voiman ilmauksina katsottuina olla kauniita tai yleviä, mutta kun huomio kiinnitetään siihen merkitykseen, mikä niillä on elämän säilymiseen ja kasvuun, silloin ne esiintyvät esteettiselle katsojalle masentavina ilmiöinä. Ilahduttava ja masentava esteettinen vaikutus ei ole siis suinkaan sama kuin kauneus- ja rumuusvaikutus. Nämä kaksi muunnosparia ovat luonteeltaan aivan erilaiset ja perustuvat aivan eri näkökohtiin. Ilahduttavan tai masentavan esteettisen vaikutuksen tekevät ilmiöt silloin, kun huomio kohdistetaan siihen merkitykseen, mikä niillä on elämän säilymiseen ja kasvuun nähden. Kauneus- ja rumuusvaikutuksen pohjana taasen on aivan toinen näkökohta, niinkuin pian tulemme näkemään.

Taiteitten alalla esiintyvät ilahduttava ja masentava esteettinen vaikutusvivahdus rikkaimmin kehitettyinä runoudessa. Ibsenin "Kummittelijat", Jonas Lien "Komendantin tyttäret", useat Zolan romaaneista (L'assommoir, La Terre, L'argent, La débâcle ym.), Flaubert'in "Madame Bovary" Dostojevskin "Raskolnikov", useat Hauptmannin näytelmät (Friedensfest, Einsame Menschen ym.), Gorkin "Pohjalla" ja hyvin useat hänen

novelleistaan (etenkin tyypillisenä esimerkkinä voisi mainita ”Kaksikymmentäkuusi ja yksi” nimisen novellin), Sienkiewiczin ”Ennakkoluuloton” (Anielka), kotimaisesta kirjallisuudestamme Kramsun runous melkein läpeensä, Weckselin ”Daniel Hjort” ym. ovat esimerkkejä runouden tuotteista, joitten tekemä vaikutus on perussävyltään masentava. Sitävastoin Lessingin ”Minna von Barnhelm”, Schillerin ”Wilhelm Tell”, Freytagin ”Die Journalisten”, Dickensin ”David Copperfield”, Björnsonin aikaisempi tuotanto ja taasen kaikkein viimeinen (”Mary”, ”Naar den ny vin blomstrer”), kotimaisesta kirjallisuudestamme Aleksis Kiven ”Seitsemän veljestä” ja Runebergin ja Topeliuksen tuotanto melkein kauttaaltaan voivat olla esimerkkeinä perussävyltään ilahduttavaa vaikutusta tekevistä runouden tuotteista. Sanomattakin on selvää, että kun puhumme runouden tuotteen ilahduttavasta tai masentavasta vaikutuksesta, niin kysymyksessä on teoksen kokonaisvaikutus. Perussävyltään ilahduttavassakin teoksessa voi olla moniakin masentavasti vaikuttavia yksityiskohtia, niinkuin taasen perussävyltään masentavassa ilahduttavia. Ero on vain suhteellinen. Niinikään on huomattava, että teoksen ilahduttava tai masentava perussävy voi yhden kerran riippua etupäässä kirjailijan optimistisesta tai pessimistisestä ilmiöitten katsomistavasta, toisen kerran taasen etupäässä itse ilmiöitten laadusta. Esim. Zolan monien romaanien tai Gorkin useitten novellien masentava vaikutus tuntuu johtuvan etupäässä siitä, että kuvatut olot ja ilmiöt itse semmoisinaan ovat niin synkkiä ja masentavia, eikä niinkään siitä, että kuvaaja katsoisi elämää yleensä niin synkältä kannalta. Sitävastoin esim. Björnsonin, Runebergin ja Topeliuksen teosten ilahduttava ja elämänrohkeutta kohottava vaikutus tuntuu perustuvan etusijassa näitten kirjailijain pohjaltaan valoisaan ja optimistiseen maailmankatsomukseen ja elä-

mänkäsitykseen, minkä vuoksi itsessään synkkiin ja masentaviinkin ilmiöihin lankeaa heidän teoksissaan tavallisesti jostakin aina jonkinlaista toivon ja lohdutuksen hohdetta.

Sitä esteettistä muunnosparia, jota nyt olemme käsitelleet, ei vanhempi estetiikka yleensä ollenkaan tuntenut, ei ainakaan esteettiseksi tunnustanut. Tämä johtui lähtökohdan kieroudesta. Kun kaiken esteettisen otaksuttiin sisältyvän kauneuteen ja kauneudesta taasen oli se ennakkokäsitys olemassa, että sen pitää aina olla perussävyltään mielihyvää herättävää, niin luonnollisesti ei masentavaa esteettistä vaikutuslajia voitu tunnustaa. Masentavan vaikutuslajin kuuluminen esteettisten muunnosten joukkoon on kuitenkin tosiasiallisesti varma ja periaatteellisesti välttämätön asia. Kokemuksesta me tiedämme, että esteettinen suhtautuminen elämän negatiivisiin ilmiöihin: hävittäviin luonnonvoimiin, ihmiselämän synkkiin yöilmiöihin on täysin mahdollinen, ja että tällaisten ilmiöitten meihin tekemä esteettinen vaikutus on selvästi erikoislaatuinen esteettisen vaikutuksen vivahdus. Ja jollemme tätä seikkaa omasta kokemuksesta tietäisi, täytyy meidän havaita se taiteesta. Välittämättä esteettisistä teorioista ovat taiteilijat halki vuosisatojen käsitelleet elämän negatiivisiä ilmiöitä ei yksin runoudessa, vaan myöskin kuvaamataiteissa ja tällaisista aiheista luoneet merkitseviäkin taideteoksia. Mutta vaikkeivät he, väärien teoriojen eksyttäminä, olisi sitä tehneetkään, täytyisi v a a t i a, että taide sitä tekee. Esteettinen suhtautuminen, joka rajoittuisi vain ilahduttaviin tunnearvoihin, muodostuisi pian veltostuttavaksi ja epäterveeksi hempeäksi tunneherkutteluksi, ja taide, joka sivuuttaisi kokonaan elämän masentavat ilmiöt, kuvastaisi elämää ei ainoastaan perin yksipuolisesti, vaan ihan olennaisissa kohdin suorastaan valheellisesti. Elämän negatiivisten ilmiöitten aiheuttama masennus on ihmiskohtalon tunnon aivan olen-

nainen aines, se on se aines, joka antaa tälle kohtalontunnolle katkerankirpeän ja terästävän totisuuden ja vihlaisevan syvyyden. Jos esteettisessä suhtautumisessa elettäisiin vain elämän valoisien päiväpuolien tunnearvot, eivät esteettiset elämykset olisi muuta kuin huulia kutkuttavaa, terästävää ja voimistavaa ravintoarvoa vailla olevaa sielun sunnuntairuokaa. Sen kautta että elämän masentavat yöpuolet tuovat näihin elämyksiin kirpeän ja terästävän katkeruuden pisaroita, "raudan makua", jos niin saa sanoa, — sen kautta voivat esteettiset elämykset muodostua sellaiseksi "katkeraksi, terveelliseksi voimanjuomaksi", jota Ibsen sanoi kansaltaan saaneensa, voimanjuomaksi, joka välillisesti voi auttaa pysymään paremmin pystyssä elämäntaistelussakin. Kun taide ja esteettinen suhtautuminen tarjoaa meille tilaisuuden elää olevaisen ei ainoastaan ilahduttavat, vaan myös masentavat tunnearvot niitten koko katkeruudessa ja syvyydessä, niin siten se aivan tavattomasti rikastuttaa ja syventää elämäntuntoamme ja antaa meidän kaikessa laajuudessan ja syvällisyydessään välittömästi kokea, "mitä merkitsee olla ihminen, ihmisenä iloita, taistella ja kärsiä".[1]

3. Kaunis ja ruma.

A. Kaunis.

Kaunis sanalla on hyvin tunnetusti ollut estetiikassa ja osittain on yhäkin verrattomasti huomattavampi asema ja merkitys kuin muilla muunnosnimityksillä. Sillä sanalla on ilmaistu ei ainoastaan e r ä s t ä esteettistä muunnosta, vaan myöskin esteettistä vaikutusta ja esteettisesti vaikuttavaa yleensä. Ensimmäisessä luvussa on jo todettu, mihin

sekaannuksiin tämä kielenkäyttö vie ja mihin arveluttaviin harhapäätelmiin se antaa aihetta. Niistä kaikista säästytään, jos estetiikkaa ei rakenneta kaikenlaisten ennakkoluulojen ja tarkistamattomien perintäkäsitysten, vaan kiistämättömien tosiasiain pohjalle. Kun estetiikan lähtökohdaksi ei oteta hämäriä mystillisiä sanoja, vaan se kiistämätön tosiasia, mikä esteettiseen ajatteluun meitä todella pakottaa, nim. erityisen esteettisen elämänpiirin olemassaolo, ja esteettistä suhtautumista ja esteettisen vaikutuksen luonnetta ennakkoluulottomasti eritellään, silloin täytyy ilman muuta todeta, että "kaunis" sana ilmaisee vain erästä esteettisen vaikutuksen ja esteettisesti vaikuttavan lajia eikä mitään muuta. Ei ole minkäänlaista tarvetta käyttää "kaunis" sanaa estetiikassa merkitsemään muuta kuin erästä esteettisen vaikutuksen ja esteettisesti vaikuttavan lajia, ja kun kaunis sanan käyttö tähän rajoitetaan, silloin tulevat asiat nimitetyiksi oikeilla nimillään. Sitä esteettistä muunnosta, jota osoitetaan "kaunis" sanalla, me siis käsittelemme aivan samoin kuin jokaista muuta muunnosta, s.o.: me koetamme kuvata kauneuden tekemää sielullista vaikutusta, osoittaa, jos mahdollista, mikä on tämän sielullisen vaikutuksen objektiivinen vastine ja perusta, ja vihdoin valaista "kaunis" munnoksen suhdetta muihin muunnoksiin.

On parasta lähteä konkreettisista esimerkeistä. Ajattelemme kaunista ihmismuotoa, kaunista maisemaa, kaunista kesäistä auringonlaskua merellä, kaunista väriyhdistelmää, sävelmää tms. Ja taideteoksista palautamme mieleemme sellaiset kuin Milon Venuksen tai Knidoksen Afroditen, Polykleitoksen Heran tai Doryforoksen, Rafaelin Sikstuksen Madonnan, Leonardo da Vincin taulun "Madonna kallioluolassa", runouden tuotteista Goethen Iphigenian, Tasson tai Hermann und Dorothean, Tegnérin Frithiofs sagan, Runebergiltä sellaiset runot kuin esim. "Svanen", "Källan", Torpan

tyttö", "Heinäkuun viides päivä" tai suuremmista teoksista "Hanna" ja "Julkvällen", A h o l t a etenkin erinäisiä episodeja ja kohtia "Panusta" (Annikin hautaus, yleensä Jorma- ja Karikuvaukset) jne. Näitä lueteltuja taiteen tuotteita me nimitämme erityisellä painolla "kauniiksi", ei siinä höllässä ja tyhjänpäiväisessä merkityksessä, että tahtoisimme sanoa niissä ilmenevän huomattavaa taiteellista mestaruutta, sillä siinä merkityksessä ovat kaikki todelliset taidetuotteet (vieläpä oikeastaan kaikki onnistuneet ja erikoista taitoa kysyvät ihmisluomat) kauniita. Sanoessamme edellä lueteltuja taidetuotteita kauniiksi, me tarkoitamme sitä, että niissä esitetyt elämänkuvat tekevät meihin sen erikoisen sielullisen vaikutuksen, jonka esim. kauniit luonnonilmiöt meissä herättävät.

Mikä on nyt ominaista sille sielulliselle vaikutukselle, jonka kauniit luonnonilmiöt ja taideteokset meihin tekevät? Yhden kaikelle kauneusvaikutukselle ominaisen piirteen voi heti todeta: kauneusvaikutus on sielulliselta luonteeltaan aina selvästi mielihyvän sävyinen. Vieläpä on kauneusvaikutuksen mielihyväluonne erityisen puhdas ja sekoittumaton. Se tajunnantila, jonka kaunis ilmiö aiheuttaa, on jonkinlainen tyyni ja tasapainoinen, rauhallinen ja eteerinen hurmostila, sielun suuri, kirkas ja keveä sunnuntai- ja juhlatunnelma. Aina P l a t o n i s t a alkaen ovat ajattelijat ja runoilijat, esteetikot ja kaunosielut aivan kuin kilvan koettaneet keksiä toinen toistansa haltioituneempia ja korkealentoisempia sanoja tulkitaksensa kauneusnäkyjen herättämää mielentilaa, ja paljon kaunista on näin aikojen kuluessa tullut kauniista sanotuksi. Valitettavasti eivät nämä korkealentoiset ja haltioituneet kauneusinnostuksen purkaukset ole kuitenkaan läheskään aina olleet omansa asiallisesti selvittämään kauneusvaikutuksen sielullista luonnetta, monesti ne ovat vaikuttaneet pikemmin päinvastaiseen suuntaan. On kuitenkin ajattelijoita ja runoilijoita,

jotka kauneusinnostustaan purkaessaan ovat samalla merkitsevästi ja syvästi valaisseet kauneusvaikutuksen sielullista luonnetta, joskaan eivät ehkä täsmällisin käsittein, niin sitä sattuvammin kuvin ja sisäisin näkemyksin. Uudemmalta ajalta on tässä suhteessa mainittava etenkin Schiller.[1] Paitsi esteettis-teoreettisissa tutkielmissaan on Schiller esittänyt esteettistä katsomustansa myös erinäisissä runoissaan (varsinkin runoissa "Die Künstler" ja "Das Ideal und das Leben") ja näissä tullut terävin, vaikuttavin kuvin ja vertauksin valaisseeksi myös nimenomaan kauneusvaikutuksen erikoisluonnetta. Tosin on Schillerin, kuten yleensä vanhempien esteetikkojen kauneuden selvittely siinä suhteessa ristiriitainen ja käsitteitä hämmentävä, että Schiller epäilemättä tarkoittaa kauneusvaikutuksella esteettistä vaikutusta yleensä, käyttää siis, tai oikeammin luulee käyttävänsä, kaunis sanaa laajemmassa merkityksessä, mutta selvittää tämän käsitteen ilmeisesti kuitenkin vain silmällä pitäen kauneutta ahtaammassa merkityksessä. Tästä tuhoisasta kaksimielisyydestä on kuitenkin meidän kannaltamme ja tässä yhteydessä se etu, että Schillerin kauneuden selvitys tosiasiassa tulee olemaan juuri sen ahtaamman käsitteen selvittelyä, jota me kauneudella tarkoitamme. Sitä kauneusvaikutukselle ominaista eteeristä ja ehdottoman tasapainoista rauhan ja tyyntymyksen hurmostilaluonnetta, johon alumpana viitattiin, on tuskin kukaan rohkeammin ja lennokkaammin kuvannut kuin Schiller.

"Sanft und eben rinnt des Lebens Fluss
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint,

Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind."*

"Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr,
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fliesst hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duftgem Tau
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau."*

Samat ajatukset, jotka siteeratuissa säkeissä ovat esitetyt lennokkain kuvin ja vertauksin, toistuvat käsitteellisemmässä muodossa eräässä Schillerin esteettisistä kirjoitelmista.[1] Mitä kauneus vaikuttaa ja mitä se itsessään on, sen lausuu Schiller tässä, esimerkkinä käyttäen erästä taideteosta, nim. Ludovisin Junoa. "Koko hahmo", sanoo Schiller siinä tarkoittaen juuri mainittua veistosta, "elää levollisena omaa elämäänsä täysin eheänä ja omavaraisena luomana, taipumattomana ja vastustelemattomana, aivan kuin olisi se paikallisuuden ulkopuolella. Siinä ilmenevä

* »Das Ideal und das Leben». »Tyynenä ja tasaisena juoksee elämän virta kauneuden varjokuvien valtakunnan läpi ja sen hopeankirkkaissa laineissa kuvastuu aamunkoi ja illan rusko. Hellän keskinäisen rakkauden yhdistäminä, sulon vapaan liiton yhteenliittäminä ovat täällä päässeet lepoon rauhoittuneet vietit ja taistelu on tauonnut».

* »Mutta siellä ihanissa ilmakehissä, missä puhtaat muodot asustavat (kauneuden maailmassa) on valituksen ja tuskan synkkä voihkina vaiennut. Siellä ei viillä suru sydäntä, ei kohota kärsimys kyyneliä poskelle, ainoastaan hengen uljas itsepuolustus. Suloisesti kuin kosteutta huokuvan ukkospilven päällä kimaltelevan sateenkaaren väriloiston läpi siintää kaihon tumman verhon takaa kirkkaan sininen rauhan valtakunta».

voima ei taistele mitään vihamielisiä voimia vastaan, siinä ei ole mitään aukkoa, josta ajallisuus voisi murtautua sisään. Hahmossa ilmenevän sulon vastustamattomasti valtaamina ja kiehtomina, mutta samalla siinä ilmenevän arvokkuuden loitolla pidättäminä, on mielemme samalla kertaa mitä syvimmin levollinen ja voimakkaimmin liikuttunut ja sielumme valtaa ihmeellinen mieliala, jota järki ei voi pukea käsitteihin eikä kieli sanoihin."

Kauneusvaikutuksen sielullista luonnetta ei voi tosin tyhjentävästi ja täsmällisesti ilmaista käsittein eikä sanoin eikä selvästi erottaa sitä muista mielihyvän sävyisistä esteettisistä tajunnantiloista.[1] Mutta jollakin tavalla täytyy sittenkin voida ja voidaan kauneusvaikutuksen erikoisluonnetta kuvata. Schillerin siteerattuihin lausuntoihin sisältyy jo erinäisiä kauneusvaikutuksen luonnetta kuvaavia piirteitä. Ensinnäkin se piirre, jota sopisi nimittää kauneusvaikutuksen t o i s m a a i l m a i s u u d e k s i (transcendentaalisuudeksi). Kaikille esteettisesti katsotuille ilmiöillehän on ominaista, kuten ensi luvussa jo tarkemmin selvitettiin, tavallista heikompi todellisuuden tuntu. Kauniisiin ilmiöihin nähden tämä heikompi todellisuudentuntu on vielä erityisesti huomattava, se muuttuu suorastaan toismaailmaisuuden tunnuksi. Kaunis ilmiö, jota katsotaan esteettisesti, ei ole ainoastaan höllästi kytketty tämän reaalisen maailman ilmiöyhteyteen, se tuntuu suorastaan kuuluvan johonkin t o i s e e n maailmaan, olevan vain kuin vieraana sieltä täällä. Senvuoksi on todellakin kauneusvaikutukselle ominainen se tunne, minkä Schiller jo ennen siteeratussa runossaan sanoo valtaavan meidät kauneuden maailmaan tunkeutuessamme: "Und im Staube bleibt die Schwere mit dem Stoff, den sie beherrscht zurück."* "Me

* »Päältämme karisee aineen raskaus ja putoo takaisin siihen maiseen tomuun, jossa painovoiman laki vallitsee».

leijailemme aineesta vapautuneina iloiten kohti korkeuksia, missä sielu juo eetterin ohutta ilmaa ja mainen aine-elämä painuu raskaana unikuvana yhä alemmaksi." — Tämän toismaailmaisuuden kanssa on läheisessä yhteydessä esteettisen vaikutuksen mielihyväsävyn puhtaus ja sekoittumattomuus. Senvuoksi, että me kauniita ilmiöitä katsellessamme kohoudumme "eetterin ohuisiin ilmoihin", vapaudumme me ei ainoastaan aineen raskaudesta, vaan myös maisen elämän huolista ja murheista. Sinne korkeuteen ei voi meitä seurata "die Angst des Irdischen" ("maiset murheet") eikä sinne voi kuulua "des Jammers trüber Sturm" ("surun synkkä voihkina"). Tämän vuoksi voi esteettinen suhtautuminen kauniisiin ilmiöihin olla niin häiriytymätöntä, niin puhdasta nautintoa, suurta sunnuntai- ja juhlatunnelmaa, ja tämä häiriintymättömän juhlatunnelman ja puhtaan nautinnon luonne on yhtenä kauneusvaikutuksen erottavana piirteenä. — Lisäksi tulee vielä kolmas, näennäisesti ristiriitaiselta tuntuva piirre. Kauneuden herättämä tajunnantila on suuren sunnuntairauhan ja mitä lujimman tasapainon ja tyyneyden tilaa ja samalla kertaa kuitenkin hurmoksen ja haltioituneisuuden tilaa — "Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung", kuten Schiller sanoo. Se on suuren sunnuntairauhan ja ehdottoman tasapainon tilaa senvuoksi, että mikään taistelu, pyyde ja pyrkimys ei voi tulla kysymykseen. Esteettisesti katsottu kaunis ilmiö kuuluu toiseen maailmaan, senvuoksi se ei voi muodostua renkaaksi reaalisen elämän päämäärien ja pyrkimysten sarjassa eikä niinollen myöskään panna tahtoa liikkeelle. "Die Sterne, die begehrt man nicht, Man freut sich ihrer Pracht." "Tähtiä ei haluta omaksi, niitten loistoa vain ihaillaan." Esteettisesti katsotut ilmiöt ovat tavallaan yhtä kaukana reaalisen elämän päämääräyhteyksistä kuin taivaan tähdet, ainakin voi, niin

kauan kuin niitä esteettisesti katsotaan, niitten käytännöllinen hyväksi käyttäminen yhtä vähän tulla kysymykseen. Tämän vuoksi on kauneuden esteettinen katseleminen sellaista suuren rauhan ja ehdottoman tasapainon tilaa. "Rauhoittuneet vietit" ja pyyteet ovat päässeet lepoon, sillä niillä ei ole täällä mitään yllykettä eikä virkaa, ja kauneuden esteettisen katselijan kasvoilta ovat pois pyyhityt tahdon ponnistuksen ja pyyteen jäljetkin, niinkuin Schiller sattuvasti sanoo kreikkalaisten pyyhkineen taiteessa esittämiensä ihannehahmojen kasvoilta. Mutta tämä suuren rauhan ja tasapainon tila on kuitenkin samalla korkeaa hurmostilaa, suurta juhlatunnelmaa. Jo se vapautuminen aineen raskaudesta, pyyteen ja pyrkimyksen kiihkosta ja ponnistuksesta ja kaikesta maallisesta murheesta, mikä sisältyy kauneuden esteettiseen katselemiseen, suo ihanan keventymisen ja kohotuksen, sunnuntain ja juhlan tunteen. Siihen tulee lisäksi se puhdas positiivinen nautinto, minkä kauneus semmoisenaan tuottaa. Puhdas kauneus on jotain harvinaista, se on kuin erikoinen taivaan lahja, ja sen vuoksi sen näkeminen on omansa kohottamaan mielen suureen riemuun. — Kauneusvaikutuksen syvä ja suuri rauhallisuus ja sen hurmostilaluonne eivät ole siis suinkaan ristiriidassa keskenään, vaan päinvastoin seurauksia samasta yhteisestä syystä: toismaailmaisuudesta.

Ne kauneusvaikutuksen sielullisen luonteen piirteet, joihin tässä nyt on viitattu, saavat lopullisen selityksensä kauneusvaikutuksen ulkokohtaisen vastineen ja perustan erikoisuudesta, s.o. kauneusilmiöiden omasta laadusta. Ettei esim. ilahduttavalle esteettiselle vaikutukselle, joka myöskin on mielihyvän sävyinen, ole ominaista sama sekoittumattomuus, toismaailmaisuus ja rauhallinen hurmauksellisuus kuin kauneusvaikutukselle, sen täytyy viime

kädessä johtua siitä, että molempien näitten vaikutusten aiheuttajana ovat erilaiset ilmiöt tai samojen ilmiöitten eri puolet. Näin onkin laita. Ilahduttavan (tai masentavan) vaikutuksen tekevät ilmiöt, kun niitä katsotaan esteettisesti pitäen silmällä niitten sisällystä, s.o. niitten merkitystä elämässä ja elämälle, tarkemmin: niitten suhdetta elämän säilymiseen ja kasvuun. Kauneusvaikutuksen syntymisen ehtona on, että juuri tämä näkökohta, siis ilmiöitten "sisällys" ja merkitys sivuutetaan ja huomio kiinnitetään ainoastaan niitten m u o t o o n, s.o. niihin tunnearvoihin, mitkä ilmiöitten aistillisesti havaittavilla puolilla (viivoilla, väreillä, muodoilla, sanoilla, soinnuilla ja niitten yhdistelmillä) on semmoisinaan, joko ne sitten havaitaan suoranaisesti tai sisäisinä havaintoina, s.o. mielikuvituksessa.[1] Ilahduttava esteettinen vaikutus ja kauneusvaikutus ovat siis toisiaan täydentäviä muunnoksia, joilla on perustansa ilmiöitten eri puolissa, edellisellä "sisällyksessä", jälkimmäisellä "muodossa". Luonnollisesti täytyy näitten muunnosten vastakohtienkin olla samanlaisessa täydennyssuhteessa toisiinsa.

Tietysti voidaan sivuuttaa ilahduttavan esteettisen vaikutuksen ja kauneusvaikutuksen välinen eroavaisuus ja nimittää vain jokaista mielihyvän sävyistä esteettistä vaikutusta kauneusvaikutukseksi välittämättä siitä, mikä sen aiheuttaa. Näinhän tavallisimmin tehdäänkin, ja jos vain itse vaikutusten ja niitten objektiivisten vastineitten erilaisuudesta ollaan selvillä, niin sivuasiahan onkin, millä nimillä ilmiöitä nimitetään. Kuitenkin on kaunis sanan ulottaminen merkitsemään myöskin sisällyksellään mielihyvän sävyistä esteettistä vaikutusta tekeviä ilmiöitä omansa pimittämään tärkeitä sekä vaikutus- että ilmiöeroja ja siten johtamaan sekaannuksiin ja epäselvyyteen. Tosiasiassa on kuitenkin se esteettinen vaikutus, minkä

ilmiöt tekevät sisällyksellään, ja se, minkä ne tekevät muodollaan, sielulliselta luonteeltaan sangen merkitsevästi erilainen, — monesti ne vaikutukset voivat olla ihan vastakkaiset — ja epäilemättä olisi suuri puute, jollei tämä vaikutusten tyypillinen erilaisuus tulisi myös käsitteellisesti todetuksi ja kielellisesti ilmaistuksi. Se vaikutus, minkä esim. tulipalo (tai jokin muu hävittävä luonnonilmiö) tekee esteettiseen katsojaan sisällyksellään (s.o. sen merkityksen nojalla, mikä sillä on elämässä ja elämälle) on aivan olennaisesti erilainen kuin se vaikutus, minkä se tekee muodollaan, s.o. pelkästään kuvana katsottuna. Edellinen vaikutus on mielipahan sävyinen, jälkimmäinen mielihyvän. Kun me nyt sanomme tulipaloa kauniiksi — ja niinhän voimme aivan järkiperäisen kielenkäytön mukaan tehdä — niin voi tämä nimitys kohdistua vain tulipalon muodolliseen puoleen, s.o. siihen tunnevaikutukseen, mikä tulipalolla on pelkkänä näkemyksenä. Tämän näkemyksen sisäinen merkitys täytyy kokonaan sivuuttaa, jos mieli tulipaloa sanoa kauniiksi. Pohjaltaan on laita sama kaikkialla, missä kauneudesta puhutaan, jos mieli "kaunis" sanalla olla jokin järkevä ja määrätty merkitys ja jos sillä tahdotaan ilmaista kaikkialla samaa käsitettä eikä käytetä sitä vain, niinkuin tavallista on, tyhjänä sisällyksettömänä etikettinä joka paikassa, missä ei muuta sanaa keksitä. Kauneuden valtakunnan muodostavat todella, Schillerin sanoja käyttääksemme, "die heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen", "ne iloiset ilmakehät, joissa puhtaat muodot asustavat". Tällöin on vain tarkoin muistettava, että "kauneuden valtakunta" ei ole meille suinkaan sama kuin yleensä esteettisyyden valtakunta, vaan ainoastaan eräs rajoitettu osa tästä. Selittäessämme kauneusvaikutuksen ilmiöitten muotoon perustuvaksi, emme siis suinkaan asetu muotoestetiikan kannalle siinä mie-

lessä, minkä tämä sana historiallisesti on saanut, sillä me emme selitä jokaista esteettistä vaikutusta, vaan ainoastaan erään sen lajin, muotoon perustuvaksi.

Kun kauneusvaikutus selitetään näin ilmiöitten muodollisen puolen aiheuttamaksi, silloin vasta käy täysin ymmärrettäväksi myöskin kauneusvaikutuksen sielullisen luonteen erikoisuus. Kauneusvaikutuksen juuri kuvatut sielulliset erikoispiirteet saavat lopullisen selityksensä kauneusilmiön muotoluonteesta. Mehän näimme, että kauneusvaikutuksen erikoisuus ei perustunut mihinkään uusiin, esteettiselle vaikutukselle yleensä kuulumattomiin ominaisuuksiin, vaan päinvastoin siihen, että kauneusvaikutuksessa esiintyvät kaikelle esteettiselle vaikutukselle olennaiset piirteet ja tunnusmerkit erityisen selvinä ja jyrkkinä, korostettuina. Jokaiselle esteettiselle vaikutukselle on ominaista heikko todellisuudentuntu, mutta kauneusvaikutuksessa todellisuudentuntu on vielä tavallista heikompi. Jokaiselle esteettiselle vaikutukselle on ominaista pyyteettömyys, mutta kauneusvaikutuksen pyyteettömyys on vielä tavallista jyrkempi ja ehdottomampi jne. Tätä kauneusvaikutuksen tavallista heikompaa todellisuudentuntua, tavallista ehdottomampaa pyyteettömyyttä, sanalla sanoen: erikoisen korostettua esteettisyyttä vastaa objektiivisesti yleensä kauniitten esineitten tavallista suurempi kuvamaisuus. Tämä taasen on luonnollisena seurauksena kauneuden muotoluonteesta. Ilmiön, jota katsotaan sivuuttaen sen sisällys ja ydin, sen merkitys elämässä ja elämälle ja kiintyen ainoastaan sen rakenteeseen, täytyy tietysti tuntua aivan erikoisen kuvamaiselta. Luonnollista on myöskin, ettei niin katsottu ilmiö helposti voi herättää mitään pyydettä eikä kiihkoa, sillä eihän pelkkä näky- ja varjokuva ole käyttökelpoinen eikä oikeastaan kuulukaan siihen reaaliseen maailmaan, missä

pyyteellä ja kiihkolla on sijansa. Mistä taasen kaikki kiihko ja pyyde on erityisen kaukana, siellä täytyy koko suhtautumisen olla erikoisen tasapainoista, tyyntä ja viileää, olympisen rauhan leimaamaa. Tähän tulee lisäksi, että kauneusilmiöt, pelkkinä muotoilmiöinä, ovat reaalisen elämän ainetäyteisiin ilmiöihin verrattuna eteerisen kevyitä ja ilmamaisia. Kun ne korostetun kuvaluonteensa takia sitäpaitsi eivät voi herättää mitään pyyteitä, täytyy kauneuden katselemiseen siirtymisen olla todellakin kohoutumista toiseen eteerisempään maailmaan, jonne kohotessamme yltämme karisee aineen raskaus ja sen mukana maiset huolet. Tämän kaiken taasen täytyy subjektiivisesti tuntua erityisenä keventymisenä ja vapautumisena. Kun kauneusilmiöt kaiken tämän lisäksi ovat kauniita, s.o. kun niitten muotorakenne on sekoittumatonta mielihyvää herättävä, tulee pyyteettämän olympisen rauhan ja tasapainon sekä keventävän vapautumisen tunteeseen lisäksi mitä positiivisin tyydytyksen ja onnen tunne, ja niin ovat kaikki ne ainekset olemassa, joista kauneusvaikutus muodostuu. — Me näemme siis, että kun kauneusvaikutus käsitetään ilmiöitten muotoon perustuvaksi, niin silloin käy ymmärrettäväksi, että tämän vaikutuksen täytyy sielulliselta luonteeltaan olla juuri sellainen kuin se on, s.o. tunnevaikutuksen ja sen objektiivisen syyn välillä on silloin täydellinen vastaavaisuus.

Samalla me nyt myöskin ymmärrämme, mistä se johtuu, että maallikot niinkuin esteetikotkin niin sitkeästi ja jatkuvasti ovat pyrkineet samastamaan kauneusvaikutuksen ja esteettisen vaikutuksen. Se johtuu yksinkertaisesti siitä, että kauneusvaikutus yleensä on tyypillisin ja tavallaan kuin puhtain esteettinen vaikutus. Mehän näimme, että esteettisen vaikutuksen olennaispiirteet esiintyvät juuri kauneusvaikutuksessa selvimpinä ja erityisen korostettuina. On

senvuoksi varsin ymmärrettävää, että esteettisten muunnosten moninaisuudesta on juuri tämä muunnos kiinnittänyt niin hyvin maallikkojen kuin tutkijainkin huomiota ja tuntunut edustavan koko lajiaan. Ja kun muutenkin on tavallista käyttää sitä yksilöä tai erikoismuotoa, joka selvimmin ja puhtaimmin kuvastaa koko lajia, lajinsa edustajana — siis osaa kokonaisuuden asemesta — niin käy varsin ymmärrettäväksi, että yleisessä tajunnassa kauneusvaikutus vähitellen on voinut muuttua samaksi kuin esteettinen vaikutus yleensä. Mutta vaikka tämä käsitteitten siirtyminen ja vaihtuminen onkin psykologisesti varsin luonnollisesti selitettävä, niin ei se silti ole puolustettava eikä lakkaa olemasta turmiollinen. Se on aiheuttanut ja aiheuttaa yhäkin suurta sekasortoa esteettisissä käsityksissä.

Osoittaessamme, että kauneusvaikutus perustuu ilmiöitten muotoon, emme sillä ole vielä kuitenkaan tyhjentävästi selittäneet kauneusvaikutuksen obejektiivisia syitä. Me olemme ainoastaan todenneet, mikä ilmiöitten p u o l i on kauneusvaikutuksen objektiivisena perustana ja aiheuttajana. Mutta jotta selitys olisi tyhjentävä, täytyisi lisäksi yksityiskohtaisesti osoittaa, m i l l a i n e n tämän puolen, s.o. muodon, tulee olla, jotta ilmiö olisi kaunis, ts. täytyisi saada selville kauneuden yksityiskohtaiset objektiiviset syyt eli lait. Millaiset esineet ovat kauniita ja mikä tekee esineen muodon kauniiksi? Tämän kysymyksen selville saamiseenhan esteetikot aikojen kuluessa oikeastaan ovat tuhlanneet eniten ajatusvaivaa. Saattaa todellakin sanoa: t u h l a n n e e t, sillä kauneuden objektiivisten syitten selvillesaaminen ei ensinnäkään ole mikään välttämättömyys eikä olennainen asia, niinkuin ei minkään muunkaan esteettisen vaikutusvivahduksen objektiivisten syitten selville saaminen. Kauneuden objektiivisten perusteiden selville-

saamiseen uhrattu ajatusvaiva on ollut tuhlattua myöskin sen takia, että se on ollut pääasiassa tuloksetonta. Noita etsittyjä kauneuden perusteita ei ole saatu selville. Kaikki ne kauneuden objektiiviset perusteet ja niihin nojautuvat objektiiviset kauneuden määritelmät, joita aikojen kuluessa on esitetty, voidaan vaikeudetta osoittaa joko vääriksi tai ainakin riittämättömiksi. Toiset niistä ovat liian laajoja, toiset liian ahtaita, monet molempia. Ennen kaikkea liian laaja on esim. tuo ikivanha, aina Aristoteleeseen pohjautuva määritelmä, jonka mukaan kauneuden perustana olisi yhteys moninaisuudessa. Kouluoppikirjassa, jokaisessa tieteellisessä teoksessa, vieläpä tilastollisissa taulukoissakin täytyy olla ja on yhteyttä moninaisuudessa. Kauniiksi emme tuollaisia ilmiöitä kuitenkaan sano. Yhteys moninaisuudessa voi korkeintaan olla erinäisillä aloilla yhtenä kauneuden tekijänä, mutta ei suinkaan ainoana ja riittävänä. Samaa on vielä suuremmalla painolla sanottava esim. symmetriasta tai Zeisingin kultaisen leikkauksen laista, joita molempia on myöskin koetettu asettaa kauneuden perusteeksi. Symmetrialla ja kultaisen leikkauksen lailla on ensinnäkin soveltuvaisuuttakin yleensä vain viivoihin ja kuvioihin. Värien, sointujen, sanojen ja sisäisten näkemysten kauneudesta ne eivät voi selittää yhtään mitään. Eihän voi tulla kysymykseenkään selittää esim. ihanan auringonlaskun, iltaruskon tai maiseman, kaunismuotoisen runon tai korvaa hivelevän sävelen kauneuden perustuvan symmetriaan tai kultaisen leikkauksen suhteeseen. Jo tämän takia ovat sekä symmetria että kultainen leikkaus ihan mahdottomia kauneuden yleisinä selitysperusteina. Sitäpaitsi voidaan helposti osoittaa, ettei kumpikaan niistä ole ainoana eikä riittävänä viivasuhteitten ja kuvioittenkaan kauneuden perustana, vaikka niillä sillä allalla kyllä voi olla merkitystä

jonkinlaisina geometrisen kauneuden tekijöinä.[1] Näitten ja kaikkien tällaisten pohjaltaan geometristen kauneuden selitysten riittämättömyyden oikein oivaltaen koetti Kantin jälkeinen spekulatiivinen estetiikka yleensä etsiä kauneuden objektiivista perustetta toisaalta. Pohjautuen aina Plotinokseen, joka oli sanonut luonnonesineen kauneuden perustuvan siihen, että siinä ilmenee henki eli idea tai pohjaltaan itse alkuoleva, kaiken olevaisen ydin (Hen), selitti tämä uudenaikainen spekulatiivinen estetiikka (Schelling, Hegel, Vischer ym.) kauneuden yleensä idean ilmaukseksi. "Kauneus on idean ilmeneminen aistimin havaittavassa muodossa" (Hegel). "Kauneus on idea rajoitetun ilmiön muodossa" (Vischer). Nykyaikaiselle kielelle käännettynä oli näitten määritelmien ydinajatus se, että kaunis on yleensä jokainen esine tai ilmiö, jossa toteutuu ja puhtaana kuvastuu lajin perikuva tai ihanne, ts. se tarkoitus, mitä luonto tällä lajilla on tavoittanut.[2] Vielä lähemmäksi todellista elämää tuotuna merkitsee tämä käsitys sitä, että kaunista on yleensä terveen ja normaalin lajikehityksen mukaisuus. Tunnustettakoon, että tämä ajatus osuu paljoa syvemmälle asiain ytimeen kuin kaikenlaiset geometriset kauneusmääritelmät. Tämän käsityksen pohjaltahan etenkin hegeliläinen koulu rakensi merkitsevän ja terävistä, syvällisistä ajatuksista rikkaan estetiikkansa. Mutta kestämätön tämä kauneuden selitys sittenkin on, Senkin soveltuvaisuus on ensinnäkin rajoitettu. Se voi korkeintaan selittää vain kasvien, eläinten, ihmismuotojen ja yleensä johonkin suurempaan lajiin kuuluvien yksilöllisten esineitten kauneuden, muttei yleisempien ilmiöitten. Mikä terveen ja normaalin lajikehityksen mukaisuus tai lajin perikuva voi ilmetä esim. auringonlaskussa, tähtitaivaassa, revontulissa, tai edes maisemassa, tulipalossa, vapaassa väriyhdistelmässä yms.? Mutta kauneutta niissä kyllä voi ilmetä. — Sitäpaitsi vie tämä idean ilmaukseen

perustuva kauneuden selitys yksilöllisiinkin esineihin sovellettuna arveluttaviin vaikeuksiin. Se ensinnäkin edellyttää, että meillä olisi tajunnassamme ainakin tiedottomina, jollei tietoisina, kaikkien lajien ihannekuvat, joihin me yksilöitä vertaamme. Mutta kellä on sellaiset ihannekuvat, kaikista lajeista tajunnassaan? Useimmista lajeista emme pitkän harkinnankaan perästä kykene hahmottelemaan mitään vähänkään täsmällistä ihannekuvaa tajunnassamme. Jos nyt aina ensin täytyisi yksityisesinettä verrata lajinsa olemattomaan ihannekuvaan ja vasta tämän vertailun perusteella meille selviäisi, onko esine kaunis vai ruma, niin silloin useimmissa tapauksissa emme kykenisi esineen kauneudesta tai rumuudesta sanomaan mitään ja paraassakin tapauksessa tarvittaisiin siihen paljon aikaa. Mutta nyt tiedämme, että kauneus- tai rumuusvaikutus useimmiten syntyy ihan heti, aivan salaman nopeudella, monesti todellakin ennen, kuin olemme ehtineet edes ajatella, mikä kysymyksenalainen esine on, vielä vähemmän verrata sitä lajinsa perikuvaan. Yhtäpitävyys lajin ihannekuvan kanssa ei voi siis olla kauneusvaikutuksen objektiivisena perustana, koska kauneusvaikutus saattaa syntyä, ennenkuin tuollaista yhtäpitävyyttä olisi ehditty todetakaan. — Mutta toiseksi on tämän idean ilmaukseen nojautuvan kauneuden selityksen kanssa ristiriidassa se kiistämätön tosiasia, ettemme tunnusta kaikkia lajeja yhtä kauniiksi. Me puhumme myöskin r u m i s t a lajeista. Vaikka sika, aasi, virtahepo tai sarvikuono olisivat kuinka lajinsa perikuvan mukaisia, niin rumia ne meistä sittenkin ovat, vieläpä melkein sitä rumempia, kuta enemmän ne juuri ovat lajinsa mukaisia. Mutta tässä puheena olevan kauneuskäsityksen mukaan hyvin sikamaisen sian tai aasimaisen aasin pitäisi olla kaunis. Vielä voisi tämän saman käsityksen mukaan kussakin lajissa olla vain yksi kauneustyyppi, nim. juuri lajin perikuvan mukainen. Mutta nyt me tosiasiassa

tunnustamme useita ja monesti aivan erilaisia saman lajin yksilöitä kauniiksi.[1] Kuinka monia, suorastaan lukemattomia naiskauneuden tyyppejä esim. on olemassa! Kuinka monia, toisistaan sangen suurestikin eroavia niistä on historiallisesti kuuluisissa taideteoksissakin ikuistettuina! Nämä seikat osoittavat jo riittävästi, ettei 19. vuosisadan spekulatiivisenkaan estetiikan otaksuma kauneuden objektiivinen perusta ole paikkansa pitävä, niinkuin eivät ole olleet mitkään muutkaan historian kuluessa esitetyt objektiiviset kauneuden selitykset.

Näin ollen on parasta tyytyä siihen, että kauneutta ei voi objektiivisesti selittää.[2] Me rajoitumme senvuoksi tätä muunnosta selittäessämme ainoastaan kuvailemaan kauneusvaikutuksen sielullista luonnetta. Ja jos meidän on vastattava kysymykseen, mitkä esineet ovat kauniita ja määriteltävä ne, niin teemme sen viittaamalla kauneusvaikutuksen sielulliseen luonteeseen. Me sanomme: kaunis on esine, joka pelkällä muodollaan herättää välitöntä ja puhdasta mielihyvää. Tai: kaunis on esine, jonka pelkkään havaitsemiseen tai mielikuvaan liittyy välitön ja puhdas (s.o. pyyteistä vapaa) hyväntunne. — Tosin tämä määritelmä sisältää jonkinlaisen viittauksen myös kauneusvaikutuksen objektiiviseen syyhyn, nim. sen, että kauneusvaikutus perustuu esineen m u o t o o n. Mutta tämä viittaus on liiaksi ylimalkainen ollakseen riittävä kauneuden objektiivisten syitten selitys. Se sanoo vain, mikä ilmiöitten puoli on kauneusvaikutuksen aiheuttajana, mutta ei sano m i l l a i n e n tämä puoli kauniissa esineessä on.

Jonkinlaisen arvelun voimme nyt tästä viimemainitustakin seikasta lausua. Koska kauniin esineen muoto on sellainen, että sen pelkkään havaitsemiseen tai mielikuvaan liittyy puhdas ja välitön hyväntunne, niin täytynee tuon muodon olla erityisen hyvässä sopusoinnussa havaitsemisemme ehtojen ja yleensä koko "luontomme" kanssa, sillä

kiihokkeen ja luontomme välisestä sopusoinnustahan mielihyvä yleensä on ilmauksena. Kauneusvaikutuksen varsinaisena objektiivisena syynä olisi siis ilmiön muodon ja luontomme, nimenomaan havaitsemisemme ehtojen, välinen sopusointuisuus. Tällä on kuitenkin asiaa viety sangen vähän eteenpäin. Aivan merkityksetön ei tämä toteaminen ehkä sentään ole. Jos tämä toteaminen sattuisi olemaan oikea, niin me sen pohjalta voisimme ymmärtää, miksi ei ole vuosisatojen ajatusponnistuksista huolimatta onnistuttu löytämään kauneuden objektiivista perustetta. Siihen olisi silloin se sangen pätevä syy, — ettei tuota objektiivista perustetta ole olemassa. Ei nim. ole olemassa sellaista tai sellaisia kauneuden objektiivisia perusteita, jommoisia on etsitty. Etsitty on yhtä ainoaa kauneuden objektiivista määritelmää, s.o. määrättyä tai määrättyjä muotorakenteita tai muotolakeja, sanalla sanoen: vakinaisia tekijöitä, jotka olisivat kauneusvaikutuksen aiheuttajana kaikkialla, missä kauneusvaikutusta kerran syntyy. Mutta jos kauneusvaikutus on vain esineitten muodon ja havaitsemisemme ehtojen välisen sopusoinnun ilmaus, niin silloin eivät kauneusvaikutuksen tekijät voikaan aina olla samat, vaan niitten täytyy päinvastoin olla sangen muuttuvaiset. Sillä havaitsemisemme ehdot, vieläpä melkoisessa määrin koko luontommekin, ovat muuttuvaiset, riippuen ikä- ja kehityskausista, sivistystasosta, kasvatuksesta, tottumuksesta ja yleensä aineellisista ja henkisistä olosuhteista. Mutta jos nyt näin on, niin silloinhan on mahdotonta, että samanlaiset muotorakenteet olisivat näitten erilaisten havaitsemisehtojen ja ihmisluontojen kanssa sopusoinnussa. Päinvastoin täytyy silloin eri kansoihin, rotuihin ja kehitystasoihin kuuluville yksilöille hyvinkin erilaisten ilmiöiden olla kauniita, niinkuin todellisesti onkin laita. Ts.: kauneusaistin eli maun täytyy olla vaihtelevainen, niinkuin se hyvin tietysti onkin. Luonnollisesti tällä maun vaihtelevaisuu-

dellakin on rajansa. Ihmisten kauneuskäsityksissä on sentään, kaiken erilaisuuden ohella, jonkinlaista yhtäpitävyyttä ja säännöllisyyttä, niinkuin itse ihmisluonnossakin on kaiken erilaisuuden ohella myös jonkinlaista yhtäläisyyttä ainakin suurissa peruspiirteissä. Tämä maun yhtäläisyys on monesti varsin huomattavakin samalla kehitysasteella ja muuten samanluontoisten sivistysvaikutusten alaisina eläneitten ihmisten kesken. Kauneuskäsitysten yhtäpitävyys voi monesti olla näennäisesti vielä suurempi kuin se todellisesti on sen takia, että ihmiset sangen suuressa määrin harjoittavat maun alalla autosuggestiota eli maun mukauttamista, s.o. pakottavat itseään pitämään kauniina sitä, mikä vallitsevan makusuunnan tai joittenkin arvovaltaisten makutuomarien mielestä on kaunista, ja tavallisesti siinä lopulta onnistuvat. Tällaisesta maun mukauttamisesta suuressa määrin johtuu, että ns. muodit puvun, koristeiden, huonekaluston, taideteollisuuden, jopa taiteidenkin alalla niin pian ja yleisesti omaksutaan. Mutta toisaalta on juuri muotien nopea vaihtuvaisuus ja vastakkaisuus osaltaan mitä ilmeisimpänä todistuksena kauneuskäsitysten erilaisuudesta ja vaihtuvaisuudesta. Sekin vain vahvistaa sitä perustosiasiaa, että kauneuskäsitysten alalla on vain ajoittaista ja paikoittaista, mutta ei kaikkiin aikoihin ja paikkoihin ulottuvaa yleistä yhtäpitävyyttä. Ja tämä kauneuskäsitysten vaihtelevaisuus johtuu, kuten osoitettu, itse kauneusvaikutuksen luonteesta. Näin ollen tekevät luultavasti sangen tuloksetonta työtä ne, jotka etsivät "iäisiä kauneuden lakeja" ja koettavat löytää kaikkiin kauniisiin ilmiöihin soveltuvaa ulkokohtaista kauneuden määritelmää.

B Ruma.

Yleisen kielenkäytön mukaan on ruma kauniin vastakohta. Tästä kielenkäytöstä ei ole mitään syytä esteetiikassakaan luopua, sillä sen pohjana ovat selvät ja järkevät käsitteet ja tosiasialliset muunnoserot. Volkelt tosin asettaa kauniin vastakohdaksi karakteristisen eli luontehikkaan. Tätä ryhmitystä vastaan on kuitenkin huomautettava, että se ensinnäkin on ristiriidassa yleisen kielenkäytön kanssa. Yleiselle tajunnalle eivät kaunis ja luontehikas ole vastakohtia, koskapa molemmat nämä määreet voidaan monesti antaa samalle ilmiölle tai esineelle. Henkilö, jolla on aivan luontehikkaasti esim. germaaninen, anglosaksinen, roomalainen tai kreikkalainen ulkomuoto, voi silti varsin hyvin samalla olla kaunis. Siinä ei yleinen tajunta eikä kielenkäyttö tunne mitään ristiriitaa. Näimmehän juuri, että varsin laajalti levinnyt on ollut sellainen käsitys, jonka mukaan kauneus perustuukin vain lajiluonteen erityisen selvään ja korostettuun ilmenemiseen yksilössä. Tämän käsityksen mukaan kauneus olisikin pohjaltaan samaa kuin eräs luontehikkuuden laji, nim. tyyppiluonteenomainen. Mutta yleisen kielenkäytön mukaan ei yksilöllis-luonteenomainenkaan ole suinkaan kauniin vastakohta. Henkilö niinkuin jokin esine tai ilmiökin voi olla muodoltaan sangen yksilöllisesti erikoinen ja omalaatuinen, siis mitä korostetuimmin yksilöllisesti luontehikas, mutta samalla kuitenkin kaunis, vieläpä kaunis suureksi osaksi juuri tuon korostetun erikoisuutensa takia. Yleisessä kielessä käytetään tätä yksilöllistä luontehikkuutta tarkoittavia nimityksiä (sellaisia kuin erikoinen, omalaatuinen, harvinainen, jyrkästi yksilöllinen jne.) niin paljon aivan rinnan kauneuden kanssa juuri samoista esineistäkin puhuttaessa, että ilmeisesti ei yleinen tajunta tunne näitä ominaisuuksia vastakkaisiksi.[1] Ja kun ajattelemme kauniin ja

luontehikkaan yleisen kielenkäytön mukaista merkitystä, niin täytyy meidän todeta, etteivät nämä ominaisuudet mitenkään voi olla toistensa vastakohtia. Kaunishan on ilmiö, joka pelkällä muodollaan herättää välitöntä ja puhdasta mielihyvää. Luontehikas (karakteristinen) taasen on ihan sanan alkuperän mukaisesti ilmiö, jolla on luonnetta, ts. jonka joko yksilöllinen tai lajiluonne on erityisen selvästi ja korostetusti ilmenevä, jossa siis erottavat piirteet ovat tehostetut. Eihän näitten ominaisuuksien välillä ole minkäänlaista vastakohtaisuutta. Kauniin ilmiön vastakohtahan olisi sellainen ilmiö, joka pelkällä muodollaan herättää välitöntä ja pyyteistä riippumatonta mielipahaa. Luontehikkaan ilmiön vastakohta olisi taasen sellainen ilmiö, jossa erottavat piirteet esiintyvät tasoitettuina ja lievennettyinä.

Tavallinen kielenkäyttö ei siis pidä kauniin vastakohtana luontehikasta, niinkuin Volkelt väittää, eivätkä kaunis ja luontehikas voi ollakaan vastakohtia, jos niitten tavallisen kielenkäytön mukaisesta merkityksestä pidetään kiinni. — Mutta ne eivät näytä olevan todellisia ja selviä vastakohtia edes siinäkään merkityksessä, minkä Volkelt niille antaa.

Volkelt asettaa kauniin ja luontehikkaan muunnoseron pohjaksi ilmiön suhteen elimelliseen yhteyteen. Kaunis on hänen kielenkäyttönsä mukaan ilmiö, jonka aistimuoto ("Sinnenform") vaivatta ja vaikeudetta, ihan itsestään tekee elimellisen yhteyden vaikutuksen (Syst. II, 23). Luontehikas taasen sellainen ilmiö, jonka aistimuoto ikäänkuin vastustelee elimellistä yhteyttä ja ainoastaan vaivoin ja väkipakolla on elimellisesti yhtenäiseksi käsitettävissä. Kauniista ilmiöstä siis elimellisen yhteyden vaikutus lähtee ihan itsestään, luontehikkaista se on väkipakolla puserrettava.

Mitä nyt ensinnä tähän kauneuden käsitykseen tulee, on

todettava, että se pohjautuu tuohon ikivanhaan määritelmään: kauneuden ulkokohtaisena perustana on yhteys moninaisuudessa. Sen määritelmän riittämättömyys tuli jo alumpana todetuksi. Yhteys moninaisuudessa on ehkä tärkeimpiäkin kauneuden ehtoja, mutta ei riittävä ehto. Saattaa kenties sanoa, ettei missään voi olla kauneutta, mistä puuttuu yhteys moninaisuudessa. Mutta ei läheskään kaikkialla ole kauneutta, missä on yhteyttä moninaisuudessa. Esimerkkejä mainittiin jo aikaisemmin ja niitä voisi vaikeudetta lisätä. — Jo Volkeltin kauneuden selitys antaa siis aihetta perusteltuihin muistutuksiin. Mutta emme nyt tässä yhteydessä kiinny siihen asiaan. Siirrymme vastakohdan toiseen jäseneen: luontehikkaaseen. Vaikka Volkelt vastoin tavallista kielenkäyttöä on asettanut luontehikkaan kauniin vastakohdaksi, on hän kuitenkin ilmeisesti tahtonut luontehikas sanalla osoittaa samaa käsitettä, samaa muunnosta, jota tavallinen kielenkäyttö tällä sanalla tarkoittaa. Hän on nimenomaan selittänyt luontehikas sanan merkityksen sanoilla "korostetusti omalaatuinen", "jyrkästi erikoinen ("das betont Eigenartige", "das herb Ausgeprägte") (Syst. II, s. 22). Ja vastakohtainen suhde elimelliseen yhteyteen on Volkeltin mielestä vain se syvempi peruste, joka on luontehikkuuden pohjana.

Mutta kuuluuko luontehikkuuteen elimellisen yhteyden puute? Nähdäkseni ei niin ole laita. Luontehikashan on Volkeltin tulkinnan mukaan yksilö, jossa ilmenee luonnetta, s.o. erityisen selvää omalaatuisuutta, korostettua erikoisuutta. Luonteella taasen tavallisimmassa, nim. henkisessä ja siveellisessä merkityksessä, tarkoitetaan yhtenäistä ja kiinteää tahdon suuntaa. Kun me sanomme, että jollakin henkilöllä on luonnetta, niin tarkoitamme, että hänen tekonsa ja toimensa eivät ole hajanaisia ja keskenään ristiriitaisia, vaan että kaikissa hänen tahdonilmauksissaan on kiinteää johdonmukaisuutta ja elimellistä yhteyttä. Tämä

sama perusajatus on luonne sanan merkityksen pohjana kaikkialla, missä sitä käytetään, olipa kysymys aineellisista tai henkisistä ilmiöistä, sanan alkuperäisestä tai kuvallisesta merkityksestä. Luonteesta ei voi puhua siellä, missä on vain hajanaisia tai mekaanisesti yhteen kasautuneita piirteitä ilman yhteyttä. Jotta piirteet muodostaisivat luonteen, täytyy niitten ryhmittyä yhteisen ytimen ympärille, ei ulkonaisesti ja mekaanisesti, vaan sisäisesti ja elimellisesti ja olla siihen ytimeen ja sen kautta keskenään kiinteästi yhteen liitettyjä ja yhteen kuuluvia, ts.: piirteitten täytyy olla elimellisessä yhteydessä keskenään. Luonnetta ei voi olla missään, missä ei ole piirteitten välillä elimellistä yhteyttä, ja missä on erityisen korostettua ja voimakkaasti ilmenevää luonnetta — kuten luontehikkaissa ilmiöissä käsitteen mukaisesti on oleva — siellä täytyy elimellisen yhteyden piirteiden välillä olla myös erityisen kiinteä ja voimakas, vastaavassa määrässä korostettu. Kaukana siitä, että luontehikkaista ilmiöistä puuttuisi elimellistä yhteyttä — kuten Volkelt edellyttää — täytyy siis juuri niissä sen olla erityisen kiinteä ja voimakas. Missä taasen on erityisen kiinteä ja voimakas elimellinen yhteys, siellä täytyy ilmiön myös tehdä sen mukainen vaikutus. Luontehikkaat ilmiöt eivät voi siis mitenkään — jos ne selitetään niinkuin Volkelt itsekin ne selittää — olla kauniitten ilmiöitten vastakohtana sillä pohjalla, että edellisistä saisi vain pusertamalla ja vaivoin elimellisen yhteyden vaikutuksen, jälkimmäisistä se syntyisi itsestään. Volkeltin muunnosten ryhmittely ja selvittely näyttää siis nojautuvan tässä kohden väärille perusteille ja aiheutuukin luultavasti erinäisistä käsitteitten sekaantumisista, niinkuin tuonnempana ehkä tulee selviämään.

Kun me tavallisen kielenkäytön mukaisesti käsitämme ruman kauniin vastakohdaksi, on ruman käsite tullut jo

välillisesti selvitetyksi, samalla kun kauniin käsite selvitettiin. Psykologisesti lausuttuna merkitsee ruma sitä mielipahan sävyistä esteettistä vaikutusvivahdusta, jonka ilmiöt tekevät meihin pelkällä muodollaan. Rumia ovat taasen sellaiset ilmiöt, jotka pelkällä muodollaan herättävät välittömän ja pyyteistä riippumattoman pahantunteen.

Kysymys on nyt vain: onko ruma yleensä mikään erikoinen esteettinen muunnos? Vanhemmat esteetikot, joille kaunis merkitsi samaa kuin yleensä esteettinen, eivät luonnollisesti voineet pitää kauniin vastakohtaa, rumaa, minään itsenäisenä esteettisenä muunnoksena. Ruma oli heille vain joko pelkästään kielteinen, mutta juuri kielteisyytensä takia erityisen kirpeä ja välttämätön kauneuden aines, jotain samantapaista kuin suola tai pippuri ruuassa: ei semmoisenaan esteettisesti nautittava, mutta kirpeänä maustimena ja höysteenä hyviä palveluksia tekevä aines. Jo Lessing oli ruman esteettisen merkityksen näin käsittänyt selittäessään, että taiteilija tarvitsee rumaa höysteenä (Ingredienz) herättääkseen tai terästääkseen määrättyjä sekavaikutelmia.[1] Mutta etenkin Vischer kehitti tämän ajatuksen perusteellisemmin ja lausui sen hiukan karheaan tapaansa, mutta erinomaisen sattuvasti sanoessaan mm., että rumuus on kuin piru, jolle kauneus tahallaan avaa ovensa heti hyökätäkseen sen kimppuun, katkaisten siltä sarvet ja pakottaen sen palvelijakseen.[2] Toiset vanhemmat esteetikot taasen pitivät rumaa etupäässä jonkinlaisena kauniin rajakäsitteenä, joka juuri vastakohtaisuudellaan valaisee kauniin käsitettä ja jota senvuoksi estetiikassa tarvitaan, aivan niinkuin oikeustieteessä tarvitaan vääryyden, lääketieteessä sairauden, siveysopissa pahan, jumaluusopissa synnin käsitettä.[3]

Että vanhat esteetikot ja ne uudemmatkin, joille kaunis merkitsee samaa kuin esteettisesti vaikuttava yleensä, eivät tunnusta kauniin vastakohtaa, rumaa, erikoiseksi esteetti-

seksi muunnokseksi, on aivan luonnollista, sillä sellainen tunnustushan merkitsisi omaksutun peruskannan kieltämistä. Mutta oudoksuttavaa ja huomiota herättävää on, että sellainen esteetikko kuin Volkelt, jolle kaunis merkitsee vain erästä esteettisesti vaikuttavan lajia ja joka senvuoksi ei ole pakotettu kieltämään rumalta esteettisen muunnoksen luonnetta, kuitenkin sen tekee ja pitää rumaa vain esteettisen vastakohtana, siis ei-esteettisenä tai epäesteettisenä (Syst. II, s. 562). Kuitenkin osoittavat nähdäkseni mitä ilmeisimmät tosiasiat, ettei ruma, järkevän kielenkäytön mukaisesti käsitettynä, ole suinkaan sama kuin ei-esteettinen tai epä-esteettinen. Eihän tarvitse muuta kuin katsoa avoimin silmin ympärilleen melkein missä taulugalleriassa tai taidenäyttelyssä hyvänsä todetakseen, että hyvin monet, monesti ehkä useimmat, taideteoksissa esitetyistä muodoista ja hahmoista kaiken järjen nimessä on nimitettävä rumiksi. Jollei juopunut möhömahainen sileeni, semmoisena kuin antiikkinen taide hänet kuvasi tai Thersites-hahmo ole rumaksi sanottava, niin mikä sitten on enää rumaa? Tai miksi muuksi kuin rumiksi voisi kukaan sanoa sellaisia muotoja ja hahmoja kuin esim. Rafaelin Tommaso Inghirami, Velasquezin kääpiöhahmoja tai Innocentius X. muotokuvaa, Leonardo da Vincin tappelevia sotilaita (taulussa ”Taistelu lipusta”), erinäisiä Jan van Eyckin, Dürerin ja Holbeinin muotokuvia, Rembrandtin kerjäläiskuvia, Frans Halsin Hille Bobbia, Riberan Bartholomeusta ym. lukuisia kidutuskuvia — tai lähempiä esimerkkejä ajatellaksemme: Gallén-Kallelan ”Kissamummoa”, Joukahaista, vieläpä Jukolan veljesten piirroskuviakin? Mutta esteettisesti vaikuttavia voivat nämä kuvat silti olla, vieläpä taiteen mestariteoksiksikin tunnustettavia, niinkuin monet niistä ovatkin. Eikä käy sanominen, että rumuus näissä teoksissa olisi vain kirpeänä mausteainek-

sena, joka kielteisyydellään ja vastakohtaisuudellaan terästää kaunista kokonaisvaikutusta, sillä useissa näistä teoksista ei ole mitään kaunista ainesta ollenkaan. Ruman täytyy siis semmoisenaan ja erikseenkin olevana olla esteettisesti vaikutuskykyistä, ja sen pitäminen esteettisesti vaikuttavan vastakohtana ja siis samana kuin ei-esteettinen on täydellisesti perusteetonta.[1] Mutta ruman ja ei-esteettisen samastaminen on toiseltakin puolen katsoen ilmeisesti väärin. Vielä vähemmän kuin ruma yleensä on epäesteettistä, on kaikki epäesteettinen rumaa. Mehän olemme tosin todenneet, että epäesteettistä (s.o. esteettisesti vaikutuskyvytöntä) ei ehdottomassa merkityksessä ole olemassa. Kuitenkin voi puhua epäesteettisestä suhteellisessa merkityksessä, jolloin epäesteettisellä tarkoitetaan esteettisesti heikosti vaikutuskykyisiä ilmiöitä, joihin esteettinen suhtautuminen on erityisen vaikeaa ja senvuoksi harvinaista. Tässä suhteellisessa merkityksessä "epäesteettisiä" — sen totesimme myöskin ensi luvussa — ovat ennen kaikkea ilmeiset ymmärryksen ja tahdon asiat, joilla senvuoksi on vähän kosketusta tunne-elämämme kanssa. Mutta olisi nyt sangen nurinkurista ja outoa kielenkäyttöä nimittää tällaisia tunneköyhiä ymmärryksen ja tahdon asioita rumiksi eikä niitä tavallisessa elämässä yleensä koskaan sanota rumiksi. Kenen päähän pälkähtäisi nimittää rumaksi esim. jotain matemaattista tehtävää, tilastollista tutkimusta, suonkuivaussuunnitelmaa, jotakin uutta lakiehdotusta tai muuta sellaista ilmeistä ymmärryksen ja tahdon asiaa, joita kieltämättä on pidettävä esteettisesti jokseenkin karuina ja vaikutuskyvyttöminä? Ja jos joku sanoisi sellaisia ilmiöitä rumiksi, niin tuntuisi sellainen kielenkäyttö joko tahalliselta omituisuuden tavoittelulta ja huonolta pilalta tai olisi se sitten leimattava täysin mielivaltaiseksi ja moitittavaksi poikkeamiseksi järkevästä kielenkäytöstä. — Ruman ja ei-esteettisen samastaminen on siis molemmilta puolilta

katsottuna nurinkurista: ruma ei ole esteettisesti vaikutuksetonta eikä esteettisesti vaikutukseton ole rumaa.

Tärkeimpänä syynä siihen, miksi rumaa ei ole tahdottu eikä tahdota tunnustaa erikoiseksi esteettiseksi muunnokseksi, on varmaan se seikka, että ruma on mielipahaa herättävää, ja vanhan syvälle juurtuneen perintäkäsityksen mukaan kaiken esteettisesti vaikuttavan pitäisi herättää mielihyvää. Me olemme kuitenkin jo nähneet, että tämä perintäkäsitys on vain ennakkoluulo, joka on seurauksena vääristä lähtökohdista ja vääristä perusedellytyksistä. Kun esteettistä suhtautumista ennakkoluulottomasti eritellään, täytyy todeta, että esteettinen suhtautuminen on mahdollinen sekä mielipahaa että mielihyvää herättäviin ilmiöihin ja että todellisuudessa myös suhtaudutaan esteettisesti niinhyvin edellisiin kuin jälkimmäisiin. Me olemme edellä jo myöskin osoittaneet, että esteettinen suhtautuminen nimenomaan mielipahan sävyisiin ilmiöihin on teleologisesti (tarkoitusopillisesti) välttämätöntä, koska vain siten me tulemme esteettisessä suhtautumisessa välittömästi kokemaan koko elämän täyteläisyyden ja rikkauden, niin sanoaksemme elämään läpi sekä mielihyvän että mielipahan suuntaan koko sen tunneasteikon, jonka elämiseen meillä ihmisinä on edellytykset. Juuri tältä samalta kannalta on rumankin kuuluvaisuus esteettisten muunnosten joukkoon välttämätön. Se kirpeä, välitön ja pyyteistä riippumaton mielipaha, jota ilmiöt herättävät muotonsa rumuudella, on sekin tärkeä ja merkitsevä aines yleisessä ihmiskohtalon tunnossa. Jos se aines esteettisten vaikutusvivahdusten joukosta puuttuisi, jäisi ilmiöitten erään tärkeän puolen välitön tunnearvo meiltä esteettisesti elämättä ja esteettisten elämysten sarjassa olisi huomattava aukko. Esteettinen suhtautuminen ei silloin voisi rikastuttaa ja syventää meitä ihmisiä niin monipuolisesti kuin se muuten voi.

4. Luontehikas ja tyylitelty.

Kun esteettisen vaikutuksen ja esteettisesti vaikuttavan eri lajeja on koetettava sanoin ilmaista, havaitaan pian, että erästä lajia tuntuu paraiten ilmaisevan sana luonteellinen eli luontehikas (karakteristinen). Sekä esteettistieteellisessä tutkimuksessa että jokapäiväisessä puheessa käytetäänkin senvuoksi hyvin paljon tätä sanaa erään esteettisen muunnoksen nimenä. Me olemme jo tulleet kosketelleeksi tätä muunnosta torjuessamme sitä Volkeltin edustamaa käsitystä, että luontehikas (karakteristinen) olisi katsottava kauniin vastakohdaksi. Tällainen muunnosryhmitys — niin otaksuimme — oli mahdollinen ainoastaan siten, että Volkelt luontehikkaalla sittenkin tarkoittaa jotakin aivan toista muunnosta kuin tavallisessa kielenkäytössä tällä sanalla tarkoitetaan ja kuin Volkeltkin antamastaan alustavasta selityksestä päättäen näytti tahtovan tarkoittaa. Kun seuraamme Volkeltin ajatusjuoksua pitemmälle, huomaammekin, että Volkelt selitellessään luontehikas sanalla osoittamaansa muunnosta loittonee yhä kauemmaksi tämän sanan yleisen kielenkäytön ja johtoperän mukaisesta merkityksestä. Kaikista oudoksuttavinta on, että Volkelt luontehikkaalla (karakteristisella) näyttää tarkoittavan aivan erillistä ja irrallista, esineistä ja kaikesta esineellisyydestä riippumatonta ominaisuutta. Hän sanoo tosin, että esineen kauneuteen tai luontehikkuuteen vaikuttaa myöskin se seikka, mikä esine sisällykseltään on. Mutta hän lisää kohta, että kauniin ja luontehikkaan muunnoksen ero osoittautuu kuitenkin vain ilmiön esineellisestä merkityksestä ja sisällyksestä riippumattomassa aistimuodossa (Syst. II, s. 26). Tämän mukaisesti Volkelt puhuu viivasuhteista, muodoista, väriyhdistelmistä ja ominaisuuksista, jotka semmoisinaan joko ovat luontehikkaita tai eivät ole aivan riippumatta siitä, mihin esineihin ne kuulu-

vat. Niin esim. ilmenee muotojen luontehikkuus Volkeltin mukaan "katkonaisuutena, rikkinäisyytenä, äkkijyrkkyytenä, epätasaisuutena, epäsäännöllisyytenä" (II, s. 26). Väriyhdistelmistä ovat luontehikkaita niinikään "kovat, räikeät, epäsointuiset, hajanaiset" (II, s. 36). Ja sävelten ja runouden alalla on samoin jyrkkyys, äkkinäisyys, katkonaisuus, kulmikkaisuus, rikkinäisyys luontehikkuuden perustunnusmerkkinä.

Tällaisella karakteristinen sanan tulkinnalla voi tosin olla jotain tukea vanhemmassa saksalaisessa esteettisessä ja eritoten taidehistoriallisessa kielenkäytössä. Mutta joka tapauksessa on tällainen karakteristinen sanan merkitys itse sanan johtoperän kannalta aivan outo ja mielivaltainen ja tavallisesta kielenkäytöstä poikkeava. Se poikkeaa myöskin siitä tulkinnasta, jonka Volkelt itse karakteristinen sanalle aluksi antoi selittäessään sen merkitsevän "korostetusti omalaatuista, jyrkästi erikoista". Jos tästä merkityksestä pidetään kiinni, silloin näyttää mahdottomalta puhua luontehikkuudesta sillä tavoin in abstracto kuin Volkelt tekee. Luontehikkaaksi voidaan sanoa joko jotain esinettä tai ominaisuutta. Jos sanomme jotakin esinettä tai ilmiötä luontehikkaaksi, niin tarkoitamme sillä, että siinä erottavat joko yksilölliset tai lajitunnusmerkit ilmenevät voimakkaasti korostettuina ja erityisen selvinä. Mutta näitten erottavien tunnusmerkkien ei suinkaan tarvitse aina ilmetä jyrkkyytenä, äkkinäisyytenä, katkonaisuutena, kulmikkuutena, hajanaisuutena jne. Onhan ilmiöitä, joille juuri ihan päinvastaiset ominaisuudet, siis tasaisuus, eheys, sopusointuisuus, yhtenäisyys jne. ovat luontehikkaita eli karakteristisia. Volkelt asettaa toistensa vastakohdiksi esim. naisen ja miehen ruumiin ääriviivat ja pitää edellisiä pyöreytensä ja tasaisen kaarevuutensa takia kauniiseen kallistuvina, jälkimmäisiä taasen kulmikkuutensa ja jyrkkyytensä takia luontehikkuuteen. Että tämä ero on kokonaan keino-

tekoinen ja luonnoton, selviää siitä, että me aivan yhtä hyvin voimme pitää kauniina miehen kuin naisenkin ruumiin muotoja — kumpiakin tietysti omalla tavallaan kauniina — ja toisaalta taasen puhumme luontehikkaasti (karakteristisesti) naisellisista ruumiin muodoista. Ja ettei pyöreys eikä kulmikkuus tässä ole ratkaiseva, ilmenee siitä, että jos naismaiset viivamuodot satunnaisesti ilmenevät miesruumiissa, niin pidämme sellaista ruumista perin rumana, jopa ihan luonnottomana. Pyöreys ja tasaisuus ei ole siis suinkaan kaikkialla kaunista. Eikä taasen kulmikkuus ja äkkijyrkkyys suinkaan kaikkialla luontehikasta. Juutalaisnenässä on esim. pyöreä kaarevuus erinomaisen luontehikasta, niinkuin pyöreät ääriviivat ovat naisruumiille luontehikkaat. — Kun me taasen sanomme jotakin ominaisuutta luontehikkaaksi, niin täytyy meidän aina ehdottomasti ajatella se luontehikkaaksi j o l l e k i n, s.o. jonkun luonnetta ilmaisevaksi. On siis aivan mahdotonta puhua luontehikkuudesta semmoisenaan, irrallisena ja esineellisyydestä riippumattomana ominaisuutena. Luontehikkuuden täytyy olla aina luontehikasta jollekin.

Olisi nyt perin lapsellista otaksua, ettei niin erinomaisen hieno, terävä ja koulutettu ajattelija kuin Volkelt olisi tällaisia alkeellisia ja itsestään selviä asioita tajunnut. Sen ristiriitaisuuden, mikä ilmenee Volkeltin karakteristisen muunnoksen selvittelyssä, täytyy siis johtua siitä, että Volkelt tällä sanalla tarkoittaa sittenkin aivan toista esteettistä muunnosta kuin tällä sanalla yleisesti tarkoitetaan. Niin onkin laita. Ja tämä Volkeltin tarkoittama muunnos ei voi olla mikään muu kuin se, jota me olemme osoittaneet ja jota yleisesti osoitetaan "ruma" sanalla. Volkeltin kuvaamana tämä muunnos on vain saanut ahtaamman merkityksen ja tullut kuvatuksi etupäässä ulkokohtaiselta puoleltaan. Aistimuodon rikkinäisyys, hajanaisuus, kulmikkuus, äkkijyrkkyys, puuttuva elimellinen yhteys, sään-

nöttömyys — kaikki nämä ominaisuudethan ovat ilmeisesti sellaisten esineitten aistimuodon tavallisimpia ja ikäänkuin kansantajuisimpia tunnusmerkkejä, joita me sanomme rumiksi. Näillä tunnusmerkeillä ei tosin rumuuden objektiivinen luonne tule suinkaan tyhjentävästi ilmaistuksi, sillä yhtä vähän kuin voidaan tyydyttävästi osoittaa kauneuden objektiivista perustetta yhtä vähän voidaan rumuuden. Mutta kaikessa tapauksessa ovat Volkeltin muka luontehikkuuteen kuuluvina luettelemat ominaisuudet ne tavallisimmat tunnusmerkit, joitten takia me pidämme jotakin esinettä rumana.

Ruma ja koomillinenhan ovat aikojen kuluessa tehneet esteetikoille monenmoisia kepposia. Vähimmän hullunkurinen ei ole suinkaan se kepponen, minkä ruma tekee näin ollen Volkeltille. Volkelt karkoittaa ruman kokonaan esteettisten muunnosten joukosta ja julistaa sen nimenomaan esteettisen vastakohdaksi. On nyt jonkinlaista kohtalon ivaa, että ruma siitä huolimatta puikahtaa Volkeltin muunnosten joukkoon, vaikka valenimisenä. Viisaampaa olisi todellakin ollut vanhan Vischerin neuvon mukaan hyvällä avata ovet selkosen selälleen rumalle, päästää se sisään paraatikäytävästä ja sitten mahdollisesti koettaa katkaista siltä sarvet, jos se tarpeelliselta tuntuisi. Nyt pääsee ruma sisään sarvineen päivineen, vaikka tosin takatietä.

Voisi nyt ehkä arvella, että tästä ruman Volkeltille tekemästä kepposesta on pohjaltaan syytä vain iloita. Näinhän on ruma sittenkin tullut esteettisten muunnosten joukkoon, vaikkakin toisen nimisenä. Mutta nimitysasiathan ovat varsinkin esteettisessä muunnosopissa, kuten muuten Volkelt itse moneen kertaan huomauttaa, toisarvoisia. Kun itse muunnokset vain tulevat oikein kuvatuiksi, on jotenkin yhdentekevää, miten niitä nimitetään. — Tässä ei ole kuitenkaan kysymys pelkistä nimityksistä. Nimitysten sekotuksesta on aiheutunut sekaannusta myöskin itse muunnok-

sissa. Ne eivät tule oikein kuvatuiksi eivätkä oikeaan asemaan. Asia ei ole niin, että Volkelt olisi yksinkertaisesti vain antanut rumalle nimen luontehikas (karakteristinen), hän on sekottanut molemmat nämä muunnokset ja niin ei ole kumpikaan niistä päässyt oikeuksiinsa eikä tullut oikeaan asemaansa.

Miten on nyt sitten tarkemmin kuvattava se muunnos, jota me tavallisen kielenkäytön mukaisesti osoitamme luontehikas sanalla? Objektiiviselta puoleltaan on tämä muunnos edellisessä jo tullut jollakin tavalla kuvatuksi, s.o. on viitattu, millaisia luontehikkaat esineet ovat. Luontehikkaaksi sanomme esinettä tai ilmiötä, jossa erottavat joko yksilölliset tai lajitunnusmerkit esiintyvät erityisen selvinä ja voimakkaasti korostettuina. Kun luontehikas näin käsitetään — ja tämähän on aivan sanan johtoperän mukainen merkitys — niin silloin on itsestään selvää, mikä on tämän muunnoksen vastakohta. Luontehikasten ilmiöitten vastakohtana täytyy pitää sellaisia ilmiöitä, joissa erottavat tunnusmerkit esiintyvät lievennettyinä ja tasoitettuina. Me nimitämme tätä muunnosta nimellä t y y l i t e l t y. Vastakohdan pohjana on siis se seikka, mitkä piirteet ilmiössä esiintyvät korostettuina: erottavatko vai yhdistävät? Että tästä seikasta todella aiheutuu aivan olennainen ero ilmiöitten esteettisessä vaikutuksessa ja niin ollen merkitsevä muunnosvastakohtaisuus, selviää siitäkin, että erottavien tai yhdistävien tunnusmerkkien erilainen korostaminen on erilaisten taidetyylien, vieläpä suurien taidesuuntienkin erilaisuuden pohjana. Esim. kreikkalaiselle kuvanveistolle sen korkeimpana kukoistusaikana oli ilmeisesti ominaista taipumus tyylittelevään ilmiöitten käsittelyyn. Ihmisruumista esitettiin ennen kaikkea terveen, vieläpä mieluimmin ihanteellisen lajikehityksen mukaiseksi tyyliteltynä, jolloin luonnollisesti erottavien tunnusmerkkien täytyi esiintyä suuresti lieven-

nettyinä ja tasoitettuina. Tämä sama taipumus tyylittelyyn jäi sitten tunnusmerkilliseksi yleensä myöhempienkin aikojen klassilliselle taidesuunnalle. Uusromantiikka ja varsinkin 19. vuosisadan naturalismi pyrki sitävastoin voimakkaasti korostamaan ilmiöitten erottavia piirteitä, minkä vuoksi näille taidesuunnille klassisismin vastakohtana on yleensä ominaista taipumus luontehikkuuteen. Luontehikkuuteen ja tyylittelyyn perustuvan muunnoseron voimme todeta paljon läheisimmistäkin esimerkeistä. Se tapa, millä esim. Runeberg "Hirvenhiihtäjissä" kuvaa Suomen kansaa ja sen elämää, on yleensä tyylittelevään suuntaan kallistuva, jotavastoin Aleksis Kivi "Seitsemässä veljeksessä" kuvaa tätä samaa kansaa ja sen elämää luontehikkaasti. Kuvaamataiteilijoistamme saattaisi mainita Edelfeltin yleissuunnaltaan ja perustaipumuksiltaan tyylittelyn ja Gallén-Kallelan luontehikkuuden edustajana. Kuitenkaan ei ole tietysti käsitettävä asiaa niin, että jokainen taiteilija on luettava joko toiseen tai toiseen näistä suunnista ja että kukin on sitten aina kaikissa teoksissaan sen suunnan edustaja, mihin hän kerran yleensä kallistuu. Ensinnäkin on paljon taiteilijoita, joissa ei selvästi ilmene mitään erikoista kallistumista kumpaankaan suuntaan, ja toiseksi voi taiteilija, joka yleissuunnaltaan on esim. luontehikkuuteen kallistuva, monissa teoksissaan silti noudattaa ilmeisesti tyylittelevää käsittelytapaa, vieläpä voivat nämä eri suunnat esiintyä rinnan samassakin teoksessa. Juhani Ahon "Rautatiessä", "Papin tyttäressä" ja ehkä useimmissa lastuissa on luonteiden kuvaus yleensä karakteristisen käsittelyn mukaista, "Maailman murjomassa" ja "Juhassa" sitävastoin etupäässä tyylittelevää. Linnankosken teoksissa "Ikuinen taistelu" ja "Laulu tulipunaisesta kukasta" taasen on käsittely yleensä tyylittelevää, "Taistelu Heikkilän talosta" ja "Pakolaisia" sitävastoin luontehikasta. "Laulussa tulipunaisesta kukasta"

esiintyvät vielä molemmat käsittelytavat osittain rinnakkain, siten nim., että paikottain on pudottu yleensä noudatetusta tyylittelevästä käsittelystä luontehikkaaseen.

Tätä esineitten objektiivista erilaisuutta vastaa hyvin olennainen subjektiivisten tunnevaikutusten erilaisuus. Todetaksemme tämän erilaisuuden edellä mainituista esimerkeistä, saatamme sanoa, että esim. Runebergin "Hirvenhiihtäjissä" esitetyillä luonnehahmoilla ja tapahtumilla on heikompi todellisuudentuntu kuin Kiven "Seitsemässä veljeksessä" esitetyillä, mutta sitävastoin suurempi kantavuus ja ikäänkuin yleisinhimillisempi pätevyys kuin näillä. Luontehikkuudesta tai tyylittelystä riippuu siis esteettisen vaikutuksen muodostuminen ja kehittyminen kahteen eri suuntaan. Esteettisen vaikutuksen voimakkuus eli intensiteetti, nim. sikäli kuin voimakkuudella tarkoitetaan nimenomaan todellisuudentunnun voimakkuutta, perustuu etupäässä ilmiön erottaviin piirteisiin ja niitten tehostamiseen, esteettisen vaikutuksen kantavuus eli ekstensiteetti taasen yhdistäviin piirteisiin ja niitten tehostamiseen. Kun näin ollen esteettisen vaikutuksen voimakkuus ja laajakantoisuus perustuvat ilmiön vastakkaisten piirteitten tehostamiseen, on ymmärrettävää, että vaikutuksen voimakkuuden kohottaminen erityisen korkeaksi yleensä tapahtuu laajakantoisuuden kustannuksella ja päinvastoin. Sen vuoksi sellaiset teokset, joitten todellisuudentuntu jyrkästi luonteenomaisen ilmiöitten käsittelyn takia on erityisen voimakas, ovat usein täysin tajuttavia vain enemmän tai vähemmän rajoitetulle piirille, siis vaikutukseltaan paikallisesti ja ajallisesti toisinaan hyvinkin rajoitettuja. Ajatelkaamme vain monien ns. kansankirjailijaimme taiteellisesti arvokkaitakin tuotteita, kuten K a u p p i s - H e i k i n, A l k i o n ym. Toisaalta taasen teokset, joissa olot ja luonteet ovat niin yleistettyjä, että kaikki paikallinen ja ajallinen erikoisuus joko on kokonaan pois pyyhitty tai esiintyy ainakin mahdolli-

simman ohennettuna, ovat tosin inhimillisesti laajakantoisia ja vaikutusalaltaan melkein rajattomia, mutta eivät erikoisvärityksen puutteen takia voi tehdä keneenkään voimakasta todellisuusvaikutusta.

Se muunnosero, jota me tässä olemme osoittaneet luontehikas ja tyylitelty sanoilla, on asiallisesti pääpiirteissään sama kuin se, jota ehkä tavallisimmin osoitetaan sanoilla yksilöllinen (individuaalinen) ja lajinomainen (tyypillinen) ja jota Volkeltkin ilmaisee näillä nimillä. Kuitenkin ilmaisevat mielestäni sanat luontehikas ja tyylitelty tässä kysymyksessä olevan muunnosparin oikeammin ja selvemmin kuin esim. nimitykset yksilöllinen ja lajinomainen. Nämä viimemainitut nimitykset voisivat helposti antaa aihetta sellaiseen väärinkäsitykseen, että tässä on kysymyksessä yhden kerran se esteettinen vaikutusvivahdus, minkä yksilöllinen semmoisenaan tekee, toisen kerran taasen se vaikutusvivahdus, minkä tekee lajinomainen semmoisenaan. Sellaisesta vastakohdasta ja siihen perustuvasta vaikutuserosta ei tässä kuitenkaan ole kysymys. Lajinomainen semmoisenaan ei ensinnäkään kykene tekemään yleensä mitään esteettistä vaikutusta, sillä lajit ovat vain abstraktisia ajatusluomia, käsitteitä, eivätkä todella olemassa olevia. Niistä ei voi sen vuoksi muodostaa havainnollista kuvaa, sillä vain todella oleva on havainnollista. Mutta mistä ei voi muodostaa havainnollista kuvaa, se ei voi huomattavammin vaikuttaa tunteeseen. Tunneköyhä on taasen esteettisesti vaikutuksetonta. — Toisaalta taasen ei yksilöllinenkään ihan semmoisenaan voi olla minkään esteettisen vaikutuslajin objektiivisena pohjana. Yksilöllistä ihan sellaisenaan ei nim. myöskään ole olemassa. Jokaiseen yksityisilmiöön sisältyy myös jotain lajinomaista, ja näitten lajinomaisten piirteitten täytyy myös olla mukana yksityisilmiön tekemässä esteettisessä vaikutuksessa. Jos eivät lajinomaiset piirteet olisi siinä ollenkaan mukana, vaan vaikutus perustuisi

ainoastaan yksilöllisiin piirteisiin, niin saattaisi vaikutus kyllä olla voimakas, mutta siltä puuttusi kokonaan kantavuutta ja inhimillistä merkitystä. Tässä ei ole siis vastakkain yhtäällä pelkkien yksityisilmiöitten ja puhtaastaan yksilöllisen esteettinen vaikutus, toisaalla lajien ja puhtaastaan lajinomaisen. Kaiken, minkä mieli esteettisesti vaikuttaa, täytyy olla yksilöllisesti määrättyä. Mutta jos mieli vaikutuksella olla kantavuutta ja inhimillistä arvoa, täytyy yksilölliseen sisältyä yleistä. Kysymys on siis vain siitä — kuten Volkeltkin nimenomaan huomauttaa (II, s. 68) — mikä puoli yksityisilmiöissä esiintyy erityisesti korostettuna, yksilöllinenkö vai lajinomainen, erottavatko vaiko yhdistävät piirteet. Mutta jos kerran vastakohdan ydin on tämä, silloin ilmaisevat sen nähdäkseni oikeammin nimitykset luontehikas ja tyylitelty kuin yksilöllinen ja lajinomainen, sillä tavallisen kielenkäytön ja johtoperän mukaisesti merkitsee luontehikas yksityisilmiötä, jossa erottavat piirteet esiintyvät korostettuina, tyylitelty sellaista, jossa yhdistävät piirteet esiintyvät korostettuina ja erottavat tasoitettuina.

Mutta sitäpaitsi on "yksilöllinen" sana tässä kysymyksessä olevan muunnoksen nimityksenä vielä toisestakin syystä soveltumaton, nim. liian ahdas. Tässähän on kysymyksessä se erikoinen esteettinen vaikutusvivahdus, joka perustuu siihen, että yksityisilmiössä yleensä e r o t t a v a t piirteet esiintyvät korostettuina. Nyt ei näitten erottavien piirteitten tarvitse kuitenkaan aina välttämättä olla juuri y k s i l ö l l i s i ä piirteitä. Jokin yksityisilmiö voi hyvin selvästi ja jyrkästi erottautua joistakin muista yksilöistä tai yksilöryhmistä sen kautta, että siinä määrätyt l a j i-piirteet ovat erityisesti korostetut. Skandinavian asukas esim. erottautuu tavallisesti varsin selvästi sekä romaaneista että slaaveista yleisten germaanisten rotupiirteittensä nojalla, niinkuin anglosaksi niinikään voi erottautua vain yleisten anglosaksisten muoto-ominaisuuksiensa no-

jalla kaikkien muitten kansojen ja rotujen jäsenistä. Tätä ahtaampiin tai laajempiin laji- tai ryhmätunnusmerkkeihin perustuvaa erottautuvaisuutta ei "yksilöllinen" sana pysty ilmaisemaan. Senvuoksi se ei myöskään vastaa sitä muunnosta ja käsitettä, josta tässä on kysymys. Mutta sen tekee sana "luontehikas", sillä se voi ilmaista niin hyvin laji- kuin yksilöllisiin tunnusmerkkeihin perustuvaa erottautuvaisuutta. Tämän laajemman merkityksen takia, mikä on käyttämillämme nimityksillä, on luontehikkaan ja tyylitellyn vastakohta liikkuvampi ja venyvämpi kuin yksilöllisen ja lajinomaisen. Sama yksilö voi olla sekä lajinomainen että tyylitelty aina riippuen siitä, mistä käsin sitä katsotaan. Sama skandinaavi, joka erittäin terävästi kuvastaa skandinaavien yleisiä rotupiirteitä ja on senvuoksi jyrkästi erottautuva ja luontehikas niin sanoaksemme ylhäältä käsin, s.o. toisten suurten rotujen ja kansaryhmien kannalta katsottuna, voi olla tyylitelty alaryhmiensä, s.o. eri skandinaavisten heimojen kannalta katsottuna. Niitten edustajista ei ainoakaan löydä oman heimonsa erikoispiirteitä hänessä selvästi esiintyvinä, sillä pienemmät heimoerikoisuudet esiintyvät tässä skandinaavisen yleisrodun edustajassa luonnollisesti lievennettyinä ja tasoitettuina. Tämä käyttämiemme nimitysten liikkuvaisuus ja venyväisyys ei ole kuitenkaan mikään vika, vaan päinvastoin etu, sillä se vastaa tarkalleen sen muunnoseron liikkuvaisuutta, jota käyttämiemme nimitysten on määrä ilmaista. Tässä kysymyksessä olevat subjektiiviset tunnevaikutukset ovat nim. myöskin aivan samalla tavalla liikkuvia. Samakin yksilö voi tehdä milloin toisen milloin toisen tässä puheena olevista tunnevaikutuksista aina riippuen siitä, katsotaanko sitä "ylhäältä" käsin, s.o. suurempien ryhmien taholta, vaiko "alhaalta", s.o. pienemmistä ryhmistä käsin. Näin ollen on aivan asianmukaista, että myöskin ne nimitykset, joilla näitä muunnoksia ilmaistaan, ovat yhtä liikkuvia kuin itse muunnokset.

Toinen luku.

YLEVYYS JA SULO.

I.

A. Ylevyys.

1. Ylevyys ulkokohtaiselta puoleltaan.

Ylevyyttäkin selitettäessä on varsin tärkeää heti aluksi todeta, mitä ilmiöitä luetaan yleviksi. Tästä ei nim. esteetikkojen kesken vallitse suinkaan täydellinen yksimielisyys. Tosin on paljon sellaisia ilmiöitä, joita kaikki pitävät ylevinä. Mutta on myöskin sellaisia, joita toiset esteetikot pitävät ylevinä, toiset eivät.[1] Tämä osoittaa, että ylevä sanaa nähtävästi käyttävät toiset laajemmassa, toiset ahtaammassa merkityksessä, ja että tällä sanalla näin ollen eri esteetikot tarkoittavat sittenkin jonkin verran eri muunnosta. Tällöin on luonnollista, ettei myöskään ylevyyden luonteesta voida tulla täyteen yksimielisyyteen, koska pohjaltaan tarkoitetaan eri asioita, vaikka nimitetään niitä samalla nimityksellä.

Yleisesti tunnustetaan yleviksi esim. sellaiset luonnonilmiöt kuin tähtitaivas, myrskyävä meri, ikuisen lumen peittämä korkea vuori, raju ukkosilma, hirmumyrsky, aurinko valon ja lämmön lähteenä, silmänkantamaton aava aro tai tasanko, valtava jäänlähtö, suuri tulipalo, maanjäristys tai muu valtava hävittävä tai myös rakentava luonnonvoima. Jykevä tammi, jonka juureva runko ja

tukevat oksat tuntuvat aivan kuin pursuavan luonnon ylitsekuohuvaa kasvuvoimaa, leijona korkeimman eläimellisen voiman edustajana ja korkeuksissa liitelevä kotka mainitaan myös tavallisesti ylevyyden esimerkkeinä ja ne voidaankin epäilemättä lukea yleviin ilmiöihin, jos ei ylevän käsitettä oteta kovin pingoitetussa ja senvuoksi ahtaassa merkityksessä. — Ihmiselämän ilmiöistä pidetään tavallisesti ylevinä esim. historian valtavia merkkitapahtumia. Troijan, Karthagon ja Jerusalemin hävitys semmoisina kuin ne joko runous on kuvannut tai historiallinen perintätieto jälkimaailman mielikuvitukseen syövyttänyt, esiintynevät useimmille ihmisille ylevinä, niinkuin myös sellaiset dramaattiset historialliset tilanteet kuin esim. etuoikeuksista luopuminen pallosalissa Ranskan suuressa vallankumouksessa. — Esimerkkeinä ylevistä historiallisista henkilöhahmoista tai heidän teoistaan sopii mainita sellaiset kuin Rooman konsuli Brutus, joka tarun mukaan tuomitsi omat poikansa kuolemaan, koska oikeus ja isänmaan onni sitä hänen mielestään vaati, Hannibal, joka lopulta melkein yksin kävi kurjan isänmaansa puolesta toivotonta jättiläistaistelua Roomaa vastaan, Hus, joka totuudelle uskollisena nousi sen puolesta polttoroviolle, Martti Luther seisomassa Wormsin valtiopäivillä maailman mahtavimpia valtoja vastassa jne. — Taiteessa esiintyy ylevyys rikkaimmin ja täyteläisimmin kuvattuna luonnollisesti runoudessa. Kalevalan kohtauksista sellaiset kuin esim. Väinämöisen soitto tai taistelu Sammosta, Lemminkäisen äidin poikansa etsintä ja pelastaminen ja siinä ilmenevä rajaton rakkaus, Louhi mahtinsa ja valta-asemansa puolesta taistelevana ovat epäilemättä ylevään kohoutuvia ilmiöitä. Homeroksesta voi monien ylevyyteen kohoutuvien kohtien joukosta mainita esim. Akhilleuksen ja Hektorin välisen taistelun sekä Troijan häviön kuvauksen. Varsinainen taiderunous

tarjoaa loppumattomiin esimerkkejä ylevästä. Meille läheisenä ja erityisen luontehikkaana sopii mainita Runebergin Fjalar kuningas, jonka luonnehahmo kauttaaltaan liikkuu ylevyyden tasossa, mutta varsinkin lopussa kohoaa erikoisen korkeaan ylevyyteen. Toinen läheinen esimerkki on Linnankosken "Ikuinen taistelu", jonka sekä yleissävy että useat erikoiskohtaukset ja yksityiset hahmot ovat luonteeltaan yleviä. Faust totuuden etsijänä, markiisi Posa uhrautuvana vapauden sankarina, saatana Miltonin "Kadotetussa paratiisissa", Schillerin Wallenstein, Ibsenin Brand sekä "Kuninkaan-alkujen" kolme päähenkilöä (Skule, Håkon ja Nikolas piispa) ovat kaikki erivivahteisia ja eriasteisia esimerkkejä runouden käsittelemistä ylevistä luonnehahmoista. Laajemman ja hiukan höllemmän ylevyyskäsityksen kannalta voidaan yleviksi tunnustaa sellaisetkin luonnehahmot kuin esim. Nathan Lessingin "Nathan der Weise" näytelmässä, piispa Bienvenu Victor Hugon romaanissa "Les misérables", vieläpä ehkä Karatajev Tolstoin "Sota ja rauha" romaanissa, niinkuin ylevyyteen kohooviksi täytynee tunnustaa sellaiset todellisetkin henkilöt kuin esim. Augustinus, Pyhä Fransiskus ja Pestalozzi.

Näistä esimerkeistä jo selviää, ettei pelkkä ulkonainen, tavallisten mittojen yli menevä suuruus tee ilmiötä yleväksi, niinkuin joskus on otaksuttu ja esitetty. Tällaista ulkonaista erinomaista suuruutta ei useillakaan edellä luetelluista ylevistä ilmiöistä ollenkaan ole. Mutta helppo on sitäpaitsi havaita, että sielläkin, missä sellaista, vieläpä ehkä aivan tavattomasti yli säännöllisten mittojen menevää ulkonaista suuruutta on, se ei semmoisenaan ole omansa tekemään ylevän vaikutelmaa. Kolmen metrin pituinen mies, ihmisen pään kokoinen peruna, vaaksan pituinen nenä ovat kaikki jo aivan tavattomasti yli säännöllisten

mittojen ja suuruussuhteitten meneviä ilmiöitä, mutta ylevää vaikutelmaa ne eivät suinkaan ole omansa tekemään, niinkuin sitä ei ole omansa tekemään yleensä esim. ihmisruumiin jäsenten tai muitten luonnonilmiöitten tavallisuudesta poikkeava suuruus. Tuollaiset ulkonaisesti epänormaalin suuret ilmiöt tuntuvat tavallisimmin vain siltä, mitä ne ovatkin, nim. luonnottomilta tai sairaalloisilta epämuodostumilta ja tekevät joko hullunkurisen, surkuteltavan tai vastenmielisen vaikutuksen.[1] Tästä voi päättää, ettei niissäkään tapauksissa, jolloin ylevän vaikutelman aiheuttajana on todella ulkonaisesti suuri ilmiö, tämä tee ylevän vaikutelmaa ulkonaisen suuruutensa nojalla, vaan muusta syystä.

Mikä tämä "muu syy" on, on helposti havaittavissa. Ylevän vaikutelman aiheuttajana on aina — v o i m a, nim. tavaton, ylimittainen voima. Senvuoksi ei tee ylevää vaikutusta tavatonkaan ulkonainen suuruus, jos siitä ei puhu voima, vaan päinvastoin voimattomuus, kuten sairaalloisista, luonnottomista epämuodostumista. Senvuoksi toisaalta voi ylevältä tuntua moni ulkonaisesti varsin pieni ilmiö, jossa ilmenee erinomainen voima tai joka saattaa meidät kuvittelemaan siinä sellaisen ilmenevän.

Näin ollen ei tapaa asian ydintä K a n t i n tekemä jaoitus, jonka mukaan ylevyys on joko m a t e m a a t t i s t a (s.o. ulottuvaisuuden tai ulkonaisen suuruuden ylevyyttä) tai d y n a a m i s t a (s.o. voiman ylevyyttä). Kaikki ylevyys on pohjaltaan voiman ylevyyttä. Ulottuvaisuuskin on vain voimana ja voiman ilmauksena ylevää. Korkeuksiin kohoova vuori, erämaan aavikko tai rannaton meri tuntuu meistä ylevältä vain sikäli, kuin muutamme tuon tavattoman ekstensiivisen suuruuden intensiiviseksi, s.o. ulottuvaisuuden voimaksi, ts. näemme ulottuvaisuudessa luonnon valtavan laajentumisvoiman. Jollei ulottuvaisuus esiinny meille voiman ilmauksena, tuntuu se vain kuolleelta,

hervottomalta ja hontelolta massalta tai tyhjältä onttoudelta, joka ei suinkaan tee mahtavaa vaikutusta, vaan esiintyy päinvastoin surkeana, säälittävänä tai halveksittavana, niinkuin esim. on ilmeistä sellaiseen ruumilliseen suuruuteen nähden, johon ei ole yhdistettynä ja josta ei puhu voima. Kaikki ylevyys on siis pohjaltaan dynaamista, sekin, jota Kant nimitti matemaattiseksi. Mutta dynaaminen eli voiman ylevyys voi olla kahta lajia. Voima saattaa nim. esiintyä joko uinuvana (latenttina) tai elävänä eli toimivana (effektiivisenä), ja kummassakin muodossaan voi voima tehdä ylevän vaikutuksen, kun se vain kohoaa erinomaisen korkeaan asteeseen. Kantin matemaattiseksi nimittämä ylevyys on pohjaltaan aina uinuvan voiman ylevyyttä. Mutta uinuva voima ei suinkaan esiinny vain paikallisena ja ajallisena ulottuvaisuutena. Uinuvaa on yleensä kaikki sellainen suorastaan intensiivinenkin voima, joka ei sillä hetkellä toimi, vaan lepää tai yksinkertaisesti on vain olemassa, kasaantuneena ja valmiina hetken tultua toimimaan ja purkautumaan tai joka meistä t u n t u u olevan kasaantuneena ja valmiina purkautumaan. Esim. se syvä hiljaisuus, joka usein luonnossa käy hirmumyrskyn tai valtavan ukkosen edellä, on erinomaisen vaikuttava tällaisen uinuvan luonnonvoiman ilmaus. Luonto tuntuu ikäänkuin lataavan itseään pian tapahtuvaa suurräjähdystä varten tai olevan jo äärimmilleen voimalla ladattu, ja tämä ladattu, uinuva voima, joka liikkumattomana ja äänettömänä valmistuu räjähdykseen, voi monesti tuntua meistä melkein vielä valtavammalta ja ylevämmältä kuin jo räjähtänyt, hirmumyrskynä tai ukkosen jyrinänä toimiva voima. Tämä sama ero on tietysti todettavissa myös elollisen voiman ilmauksissa. Sankari, yli-ihminen tai jumala voi olla suuri ja ylevä ei ainoastaan silloin, kun hän voimaansa käyttää ja näyttää, vaan monesti ehkä vielä ylevämpi silloin, kun hän voimaansa pidättää, jopa ehkä koet-

taa estää sitä näkymästä. Tekemättä jättäminen ja teosta pidättyminen saattaa monesti vaatia ja todistaa paljoa suurempaa voimaa kuin tekeminen, ja senvuoksi edellinen voi usein tuntuakin vielä ylevämmältä kuin jälkimmäinen. Näinhän on varsinkin laita siveellisellä alalla. Siinä kieltäytyminen ja pidättyminen, viettien, mielihalujen ja luonnollisten teon yllykkeitten voittaminen ja tukahduttaminen on monesti paljoa vaikeampaa ja paljoa suurempaa siveellistä voimaa kysyvää kuin suoranainen hyvän tekeminen. Voi monesti olla melkoista helpompaa antaa viimeinen roponsa kerjäläiselle kuin jättää kostamatta veriviholliselleen, vieläpä olla toivomattakin hänelle kostoa. Senpä vuoksi myöskin korkeimman siveellisen sankaruuden ja ylevyyden näytteet ovat niin usein juuri pidättyvän eikä purkautuvan voiman ilmauksia. Kun nuori Rott S c h ö n h e r r i n "Glaube und Heimat" näytelmässä kamppailussa voitettuaan petomaisen inkvisiitioritarin ja riistettyään tältä miekan yli-inhimillisillä ponnistuksilla saa pidätetyksi luonnollisen ja ritarin tihutekojen kannalta oikeutetun halunsa syöstä miekan ritarin rintaan, ja sen sijaan havahtuen muistaa, että Kristus on kieltänyt vuodattamasta verta, niin on tämä kostosta pidättyminen tuon nuoren uskonsankarin suurin siveellinen teko, ja tässä ilmenee hänen siveellinen voimansa ylevimpänä. Mutta ei ainoastaan siveellinen, vaan yleensä muukin elollinen ja henkinen voima voi esiintyä ylevänä niin hyvin lepäävässä ja pidättyvässä kuin toimivassa ja purkautuvassa muodossaan. Kun meren jumala Poseidon kohottaa aalloista vakavan päänsä ja heittää levollisen valtiaankatseensa yli myrskyävän meren, niin hän tässä vielä toimettomassa levollisuudessaan on ehkä ylevämpi ja valtavampaa voimantuntua herättävä kuin näyttäessään voimaansa myrskyn tyynnyttämisessä. Huomattavaa onkin juuri, että sekä runous että taru kuvatessaan nimenomaan jumalallista ylevyyttä ja sen korkeim-

pia ilmenismuotoja, ehkä tavallisimmin kuvaa jumaluuden majesteettisessa levossa, voimaansa pidättävänä ja salaavana kuin sitä hillittömästi purkavana ja näyttävänä. Ja pidättyväksi ja hillityksi eikä riehuvaksi ja hillittömästi itseään tyhjentäväksi me oikeastaan ajattelemme korkeimman inhimillisenkin ylevyyden, niinkuin arvokkuuden, juhlallisuuden ja etenkin majesteettisuuden käsitteet osoittavat. Miksi näin on laita, se voi hiukan selvitä myöhemmin. Tässä tarvitsee vain todeta, että ylevää on näissä molemmissa muodoissaan, s.o. lepäävänä tai toimivana ilmenevä, siis joka tapauksessa havainnollisena esiintyvä tavaton eli ylimittainen voima.

Kysymys on nyt vain, kuinka suuressa määrin tavaton, s.o. kuinka paljon tavallisten mittojen yli kohoova voiman täytyy olla esiintyäkseen ylevänä. Vanhemmat esteetikot olivat varsin yleisesti sitä mieltä, että ylevää on ainoastaan ääretön tai ainakin äärettömältä tuntuva voima tai ilmiö. Tällaisen käsityksen edustajana on mainittava etenkin Kant, jonka määritelmän mukaan yleviä olivat vain ne ilmiöt, joitten havaitsemiseen liittyi äärettömyyden ajatus ja tunto.[1] Kantin jälkeisessäkin estetiikassa oli sama ajatus sangen yleisesti omaksuttu. Sitä edustavat eri vivahduksin Schiller, Jean Paul, Schelling, Hegel, Vischer, Kirchmann ym. Vielä omankin aikamme esteetikoista näyttää esim. Dessoir kallistuvan samaan käsitykseen.[2] Useimmat uusimman ajan esteetikot jo Fechneristä ja Hartmannista alkaen — Volkelt, Lipps, Cohn, Groos ym.[3] — sitävastoin eivät käsitä ylevyydelle ominaista ylimittaisuutta näin pingotetussa merkityksessä. Sellaiseen ylevyyden käsitykseen ei tunnu olevankaan riittävää syytä. Vain varsin harvat niistä ilmiöistä, joita yleisesti sanotaan yleviksi ja jotka todella herättävät sen erikoisen tunnevaikutelman, jota ylevyydellä tarkoitamme, ovat sellaisia, että ne edes tun-

tuisivat äärettömiltä tai että niitä olisi tarvis sellaisiksi kuvitella, vielä harvemmat tietysti ovat todella äärettömiä. Jos ylevyys näihin viimemainittuihin ilmiöihin rajoitettaisiin, silloin tuskin voisimme sanoa yleväksi muuta kuin maailman avaruutta ja iäisyyttä, ja näittenkään kummankaan äärettömyyttä emme voi tietysti havaita, vaan ainoastaan havaintojen nojalla päätellä. Mutta perin ahtaaksi alaltaan jäisi ylevyyden käsite sittenkin, vaikka se ulotettaisiin kaikkiin niihinkin ilmiöihin, jotka saattavat tuntua äärettömiltä todella olematta sitä. Äärettömältä tai ainakin mittaamattomalta voi vielä tuntua se voima, mikä ilmenee esim. hirmumyrskyssä, ukkosessa, suuressa tulipalossa, mahtavassa koskessa tai muussa luonnonvoimien purkauksessa, vaikkei sekään todellisesti suinkaan ole ääretön, vaan päinvastoin monesti varsin tarkoin rajoitettu, jopa ihan täsmälleen mitattavissakin. Mutta näissä ilmiöissä esiintyvän voiman rajat eivät kuitenkaan ole havainnollisesti nähtävinä ja ilmeisinä, joten voi tuntua ja on mahdollista kuvitella kuin ei niitä rajoja olisikaan. Sitävastoin ei voi ollenkaan äärettömältä tuntuakaan esim. mikään inhimillinen tai yleensä äärellisten elollisten olentojen voima, vaikka siitäkin ja sen ilmauksista jokapäiväisessä huolettomassa kielessä liioitellen ja totta tarkoittamatta usein käytetään tätä mainesanaa, niinkuin huolettomassa puheessa muutenkin käytetään tuhlaten ja ajattelematta suuria ja voimakkaita sanoja. Se ei voi tuntua äärettömältä, senvuoksi että sen rajat ovat aivan liian selvästi havaittavina ja ilmeisinä, jotta ne voisi sivuuttaa ja kuvitella olemattomiksi. Ei kukaan todella tarkoita eikä voi tarkoittaa sitä, että mahtavinkaan tammi, uljainkaan kotka, väkevinkään leijona tai suurinkaan sotapäällikkö, valtiomies tai muu sankari tuntuisi ruumiillisessa tai henkisessä voimassaan äärettömältä, sillä jokainen selvästi huomaa näitten ilmiöitten ja olentojen voiman rajat. Vielä vähemmin voi tämä tuntu liittyä

mihinkään yksityisiin inhimillisiin tekoihin ja niitten näkyviin tuloksiin, koska niitten ääret ja rajat ovat vieläkin selvemmin ilmeiset. Ne tuotteet, joita mahtavimmankin yksityisen ihmisen ruumiillinen tai henkinen voima luo, ovat sentään niin perin rajoitettuja ja ahdasmittaisia, ettei niihin mitenkään voi liittyä minkäänlainen äärettömyyden tuntu. Jos nyt tämä äärettömyyden tuntu asetettaisiin ylevyyden välttämättömäksi ehdoksi, niin silloin ei voitaisi mitään inhimillisen toiminnan tuotteita eikä muutenkaan suurinta osaa niistä ilmiöistä, joita tavallisesti pidetään ylevinä, enää tunnustaa yleviksi. Tietystihän ei sittenkään mikään estä supistamasta ylevyyden käsitettä alaltaan niin ahtaaksi, että yleviksi luetaan vain ne ilmiöt, joihin liittyy äärettömyyden tuntu, ja kaikki muut syrjäytetään. Näinhän tietysti voidaan menetellä, koska jokaisen vallassa on antaa käyttämilleen sanoille se merkitys, minkä hän tahtoo. Mutta tällaiseen ylevän käsitteen supistamiseen ja pingoittamiseen ei ole mitään pätevää syytä. Päinvastoin on sellainen supistaminen täysin mielivaltainen ja väkinäinen eikä suinkaan omansa tuomaan esteettisten muunnosten käsittelyyn selvyyttä. Siten erotetaan vain toisistaan esteettiset vaikutusvivahdukset ja ilmiöt, joilla on kuitenkin olennaisesti sama luonne. Tosiasia on nim., että se tunnevaikutus, minkä esim. inhimillisen voiman luomat mahtavimmat tuotteet tekevät esteettiseen katselijaan, on olennaisesti samanlainen kuin valtavien luonnonilmiöitten tekemä tunnevaikutus, vaikkakin edellisten äärellisyys ja rajoitettu luonne on sekä tunteelle että ajatukselle ilmeinen ja kiistämätön. Eikö tästä seuraa se luonnollinen johtopäätös, että äärettömyyden tuntua ei ole pidettävä ylevyyden välttämättömänä tunnusmerkkinä? Voidaanhan myöntää, että ilmiöt, jotka tämän tunnun herättävät, ovat vielä korkeammassa määrässä yleviä kuin ne, jotka eivät sitä herätä. Mutta osoittavathan tosiasiat epäämättömästi, että ylevä

vaikutelma syntyy monesti silläkin, missä ei ole kysymyksessä mikään äärettömältä tuntuva, vaan ainoastaan huomattavasti yli tavallisten mittojen kohoova voima. Ei kukaan voi kuvitella Kölnin tuomiokirkkoa äärettömäksi, koskapa hän selvästi näkee sen ääret ja rajat ja tarkalleen tietääkin tai ainakin voi saada tietää sen mittasuhteet. Mutta ehdottomasti ylevän vaikutuksen sen korkeuteen kohoova torni, sen valtavat kimppupylväät ja mahtava kupu katsojaan kuitenkin tekevät. Jokaiselle on myöskin sekä ajatuksellisesti että tunteenomaisesti selvää, ettei Akhilleuksen ja Hektorin ruumiillinen tai Hannibalin, Caesarin, Husin ja Lutherin henkinen voima voinut olla ääretön, koskapa he olivat ihmisiä kuten mekin ja semmoisina kaikessa suuruudessaankin voimiltaan sittenkin sangen rajoitettuja. Mutta yleviltä he meistä kuitenkin tuntuvat, sentähden että heidän voimansa kohosi niin paljon yli tavallisten inhimillisten mittojen. Eikö näin ollen ole oikeinta olla pingoittamatta ylevyyden käsitettä kovin ahtaaksi ja korkeaksi ja tunnustaa yleviksi kaikki ne ilmiöt, jotka todellisuudessa osoittavat voivansa tehdä ylevää vaikutusta? Näin menetellen meidän on sanottava: ylevää (ulkokohtaiselta puolelta katsottuna) on kaikki, missä havainnollisena ilmenee ylimittainen (s,o. huomattavasti yli tavallisten mittojen menevä) voima.

Se tavallinen mitta, johon verrattuna ylevän ilmiön voima esiintyy ylimittaisena, on tietysti eri tapauksissa erilainen. Kun ihmisestä ja inhimillisestä ylevyydestä on puhe, on ymmärettävästi ihminen säännönmukaisine kykyineen ja voimineen luonnollisena mittana ja vertauskohtana, ja inhimillisesti ylevää on näin ollen kaikki huomattavasti yli tavallisten ihmismittojen kohoova voima. Asianmukaiselta ei kuitenkaan tunnu asettaa, kuten jotkut esteetikot näyttävät olevan taipuvaiset tekemään,[1] ihminen ja inhimilliset voimasuhteet kaiken muunkin ylevyyden mitaksi. Tietysti

ei kukaan tarkoitakaan tätä siinä tosiasiallis-matemaattisessa mielessä, että tarkoin todetulla inhimillisellä keskimääräisvoimalla olisi kirjaimellisesti mitattava kaikki muut ilmiöt, ja ne, jotka jossakin suhteessa kohoovat tämän keskimäärän yli, tunnustettava yleviksi. Ajatus on luonnollisesti se, että ihminen säännönmukaisine voimineen on vain jonkinlaisessa runollisessa ja kuvallisessa merkityksessä kaikkien muittenkin ilmiöitten ylevyyden mittana. Siinä merkityksessä nim., että ylevät ilmiöt, niinkuin esteettisesti katsotut ilmiöt yleensäkin, henkilöistetään, ne kuvitellaan inhimillisiksi olennoiksi. Ja sikäli kuin niissä semmoisina ilmenevä voima tuntuu kohoovan yli-inhimilliseen, ovat ne yleviä. Mutta ihmisen ja inhimillisten voimamäärien pitäminen kaiken ylevyyden mittana ei näytä asianmukaiselta tässäkään merkityksessä. Ensinnäkin tuntuu yksilöllisten satunnaisuuksien liialliselta yleistämiseltä se väite, että ylevät ilmiöt ja esteettisesti katsotut ilmiöt yleensä aina ehdottomasti henkilöistettäisiin siinä mielessä, että ne varsinaisesti kuviteltaisiin inhimillisiksi olennoiksi. Voihan olla esteettisiä katselijoita, jotka tavallisesti näin tekevät, ja itse kukin voi tilapäisesti niin menetellä. Mutta minään yleisenä sääntönä ei tätä voine pitää, vielä vähemmin esteettisen katselemisen ehtona. Meri, vuori, tähtitaivas, hirmumyrsky tai tulipalo saa kyllä jäädä siksi, mikä se on, nim. luonnonilmiöksi, ja se voi varsin hyvin semmoisena esiintyä meille ylevänä meidän tarvitsematta sitä ensinnä muuttaa inhimilliseksi olennoksi. Jollakin tavalla me tosin elävöitämme ulkoluonnonkin ylevät ilmiöt, vaikkemme niitä suoranaisesti henkilöistä. Sillä tavalla nim., että me, kuten edellä jo on huomautettu, kuvittelemme ja meidän täytyykin kuvitella ne voimantäyteisiksi, voimaa uhkuviksi ja ilmaiseviksi, sillä vain sellaisina ne voivat esiintyä ylevinä. Vieläpä me tavallisesti kuvittelemme ja meidän on tavallaan pakkokin kuvitella tuo

luonnonilmiöissäkin piilevä voima inhimillisen voiman kaltaiseksi, sillä vain senhän me välittömästi tunnemme. Mutta tämä kaikki ei tiedä sitä, että me myöskin kvantitatiivisesti (s.o. määräänsä nähden) mittaisimme luonnonilmiöitten voimaa ihmisvoimalla ja että ihminen sittenkin olisi kaiken luonnon ylevyydenkin mittana. Ettei näin ole laita, selviää siitäkin, että on ilmiöitä, jotka inhimillisiksi olennoiksi kuviteltuina eivät suinkaan tuntuisi kohoavan yli-inhimilliseen, mutta silti voivat tehdä ylevän vaikutusta, ja toisaalta on vielä enemmän sellaisia ilmiöitä, jotka inhimillisiksi olennoiksi ajateltuina aivan suuresti kohoisivat yli tavallisten inhimillisten voimamäärien, mutta silti eivät tunnu yleviltä. Volkelt, joka juuri tahtoo asettaa ihmisen kaiken ylevyyden mitaksi, mainitsee monien muitten esteetikkojen tavoin esim. kotkan ylevänä ilmiönä, vaikka kotkan, inhimilliseksi olennoksi ajateltuna, ei voine katsoa kohoovan yli inhimillisten voimamäärien. Toisaalta täytynee myöntää, että esim. 2 000 metrin korkuinen vuori, kohtalainen sisäjärvi, tavallinen vuokrakasarmi, keskulainen matkustajahöyrylaiva inhimillisiksi olennoiksi ajateltuina kaikki tuntuvat kohoovan jo aivan suuresti yli inhimillisten voimamäärien, mutta ylevää vaikutusta ei ainoakaan noista ilmiöistä keneenkään tehne. Näin ollen lienee oikeinta olla asettamatta ihmistä kaiken ylevyyden mitaksi ja selittää vain, kuten tavallisimmin onkin selitetty, että ilmiöitten ja ylevyyden mittakaava on eri ilmiöihin nähden erilainen. Kutakin ilmiötä verrataan tavallisimmin oman lajinsa tai lähilajien normaalimittoihin tai muuten esineihin, joihin vertailu kulloinkin on lähin ja luonnollisin. Ja ylevä on ilmiö, joka näihin luonnollisiin ja lähimpiin vertailuesineihinsä rinnastettuna kohoo huomattavasti yli tavallisten mittojen.

Kaikella tällä ei ylevyyden ulkokohtainen luonne ole tullut vielä riittävästi valaistuksi. Yksi ylevyydelle ja yle-

ville ilmiöille olennainen tunnusmerkki on jäänyt vielä kokonaan koskettelematta.

Kun vanhempien spekulatiivisten esteetikkojen oli selitettävä ylevyyden ulkokohtaista luonnetta, niin he viittasivat tavallisesti ylevyydelle erinomaisen tärkeänä ja tunnusmerkillisenä seikkana siihen erikoiseen suhteeseen, mikä heidän käsityksensä mukaan oli ylevän ilmiön sisällyksen ja muodon, tai niinkuin he tavallisimmin sanoivat: aatteen ja sen ulkonaisen verhon (kuvan) välillä. Tämä suhde oli spekulatiivisten esteetikkojen mielestä jonkinlainen sotasuhde. Ylevässä ilmiössä, H e g e l i n ja V i s c h e r i n ja heidän aatetoveriensa kieltä puhuaksemme, aate (s.o. henkinen puoli) pyrki "kieltämään ja särkemään kuvan" (aineellisen puolen), tunkeutumaan ulos kuorestaan eli verhostaan, koska aate olemukseltaan äärettömänä ei voinut mahtua mihinkään aineelliseen verhoon eli kuvaan, joka olemukseltaan on aina äärellinen ja rajoitettu. Spekulatiivisten esteetikkojen mielestä olikin senvuoksi kaikille yleville ilmiöille ominaista jonkinlainen muodon rikkinäisyys, epämääräisyys, sekasortoisuus tai suorastaan muodottomuus — joka tapauksessa jonkinlainen epäsuhtaisuus sisällyksen ja muodon välillä. Muutamat, kuten esim. S c h e l l i n g, selittivät suorastaan muodottomuuden tai kaaosmaisuuden ylevien ilmiöitten erityisen luontehikkaaksi tunnusmerkiksi.[1] Ja toisetkin, jotka ehkä eivät käyttäneet yhtä rohkeita sanontatapoja, olivat kuitenkin itse pääasiasta, nim. ylevien ilmiöitten muodon ja sisällyksen välisessä sota- ja epäsuhteesta ja siitä aiheutuvasta muodon rikkinäisyydestä ja riittämättömyydestä yhtä mieltä. Niin esim. T r a h n d o r f f, W e i s s e, tavallaan myös J e a n P a u l, S o l g e r ym.

Nämä hämärät ja mystilliset sanontatavat viittaavat oikeaan ajatukseen, joka tarvitsee vain lausua uudenaikaisella kielellä ollakseen nykyajan ihmiselle ei ainoastaan ta-

juttava, vaan myös hyväksyttävä. Yleville ilmiöille on todella ominaista jonkinlainen jännitetty suhde tai epäsuhtaisuus — me emme sano aatteen ja verhon, emme edes sisällyksen ja muodon, vaan voiman ja sen ulkonaisen ilmauksen välillä.[1] Ylevässä ilmiössä piilevä voima on niin ylimittainen ja suuri, ettei se tunnu mahtuvan eikä sovinnollisesti sulautuvan siihen ulkonaiseen kehykseen, joka kuitenkin on sen ilmauksena, vaan se ikäänkuin pyrkii särkemään sen ja tulvimaan sen yli kuin vuolas tulvavirta yli äyräittensä. Voiman ja ilmauksen välillä on siis todella jonkinlainen sotasuhde. Tämä sotasuhde johtuu suorastaan ylevyyden omasta luonteesta. Ylevä on vain sellainen ilmiö, jossa ilmenee ylimittainen voima. Mutta ylimittainen voima ei voi juuri ylimittaisuutensa takia ilmetä ja purkautua sileissä, tasaisissa, järjestyneissä ja huolestetuissa muodoissa, vaan sen täytyy purkautua rajuissa, epätasaisissa, rikkinäisissä ja enemmän tai vähemmän kaaosmaisissa muodoissa. Tämän takia on todella yleville ilmiöille ominaista jonkinlainen ulkonaisen muodon rosoisuus, rikkinäisyys ja järjestymättömyys, ja tämä on ehkä silmäänpistävin tuntomerkki, jonka nojalla me erotamme, mikä ilmiö on ylevä, mikä ei. Tätä tosiasiaa ei kumoa, eikä tätä tuntomerkkiä tee tyhjäksi sekään seikka, että on yleviä ilmiöitä, jotka näennäisesti esiintyvät muodoltaan eheinä, sileinä ja järjestyneinä, nim. lepäävän tai pidättyvän ylimittaisen voiman ilmaukset. Näitten hillitty tasaisuus ja järjestyneisyys on kuitenkin vain näennäistä, se on valepuku, jota ylimittainen voima voi käyttää vain niin kauan kuin se ei näytä oikeaa luontoaan eikä päästä sitä purkaantumaan, vaan salaa ja pidättää sen. Mutta tosiasiassa ei ylimittainen voima ole suoranaisesti ylevää tässä valepuvussaan ja uinuvassa toimettomassa muodossaan. Se on semmoisena oikeastaan vain välillisesti ylevää, nim. sikäli kuin tämä lepäävä olomuoto ja valepuku saattaa

meidät kuvittelemaan voiman toimivana ja purkautuvana vieläkin valtavammaksi kuin se ehkä todellisesti onkaan. Ja tätä saattaa juuri ylimittaisen voiman tilapäinen toimettomuus ja sen oikean luonteen vastainen tyyni ja tasainen ilmenemismuoto meidät tekemään. Kun me näemme ylimittaisen voiman suoranaisesti purkautuvana ja siis niissä ilmenemismuodoissa, jotka ovat sen luonteen mukaiset, niin ei mielikuvituksella ole mitään syytä eikä oikeastaan tilaisuuttakaan mennä havaintoa kauemmaksi. Tunteemme ja mielikuvituksemme saa tyytyä ja niitten täytyy tyytyä toteamaan voima niin suureksi kuin suoranainen havainto sen osoittaa. Mutta kun voima, jonka joistakin oireista tiedämme tavattomaksi, esiintyy lepäävänä tai pidätettynä ja sellaisissa rauhallisissa tasaisissa muodoissa, joitten heti huomaamme ei ilmaisevan, vaan peittävän voiman todellista luonnetta ja suuruutta, siis olevan valepuvun, niin antaa juuri tämä valepuku mielikuvitukselle voimakkaan yllykkeen kuvittelemaan voiman aivan erinomaisen suureksi, sillä se viittaa mielikuvitusta kiihottavasti suureen voimaan, mutta jättää tämän voiman suuruuden havainnollisesti ilmaisematta eikä niin ollen aseta kuvittelulle mitään rajoja. Tässä on syy, miksi lepäävä tai pidätetty tavaton voima on yleensä omansa tekemään vielä ylevämpää vaikutusta kuin toimiva ja purkautuva. Sillä voima, jonka suuruuteen vain epämääräisesti ja mielikuvitusta kiihottavasti viitataan, kasvaa kuvitteluissa hyvin tunnetuista psykologisista syistä vielä valtavammaksi kuin se, jonka suuruus suorastaan nähdään. Jälkimmäisessä tapauksessa selvä havainto asettaa mielikuvitukselle täsmälliset ja varmat rajat, edellisessä tapauksessa osittainen ja viittaileva näyttäminen, peittelevä paljastaminen panee mielikuvituksen kiihkeään liikkeeseen, mutta ei epämääräisyytensä ja salaperäisyytensä takia aseta kuvitteluille mitään rajoja.

Tämän näkökohdan valossa selviää nyt, että varsin oikeaan tähtääviä olivat nuo vanhat käsitykset, joitten mukaan esim. muodon hämäryys, epämääräisyys, suur- ja harvapiirteisyys, jopa yksitoikkoisuus ovat erityisen edullisia ylevän vaikutelman syntymiselle, sillä tällaiset muotorakenteet viittaavat ylimittaiseen voimaan, mutta jättävät sen tarkemman laadun ja suuruuden vapaan kuvittelun varaan.

2. Ylevyyden sielullinen vaikutus.
(Ylevyys sisäkohtaiselta puoleltaan.)

Jos jo ylevyyden ulkokohtaisesta luonteesta on esitetty eri käsityksiä, niin ehkä vielä suurempi on ollut ylevyyden sielullisen vaikutuksen laatuun kohdistuva erimielisyys. Ensi silmäyksellä saattaa tosin näyttää siltä kuin vallitsisi tässä kohden hyvinkin suuri yksimielisyys. Useimmat ylevyyden selvittäjät mainitsevat nim. ylevyyden sielullisesta vaikutuksesta puhuessaan hämmästyksen, ihastuksen, ihailun, kunnioituksen ja näitten läheiset sukulaistunteet niinä tavallisina vaikutelmina, joita ylevät ilmiöt yleensä herättävät. Ja jos ylevänä pidetään ylimittaista havainnollisena ilmenevää voimaa, niin silloin onkin tällainen sielullinen vaikutus sopusoinnussa ylevyyden ulkokohtaisen luonteen kanssa. Ylimittaisen voiman täytyy kai, juuri sen takia, että se on ylimittaista, tavallisten ja totunnaisten mittojemme ja käsitystemme yli menevää, etusijassa juuri herättää hämmästystä, ihmettelyä, ihailua, kunnioitusta ja näitten sukuisia tunteita. Jos siis ylevyyden sielullinen vaikutus näin käsitetään, niin silloin on ylevyyden ulkokohtaisen ja sisäkohtaisen luonteen, s.o. ylevien ilmiöitten laadun ja niitten tekemän sielullisen vaikutuksen, välillä luonnollinen ja ilmeinen vas-

taavaisuus, mikä seikka on omansa oikeuttamaan sellaista otaksumaa, että kumpikin puoli on käsitetty oikein.

a) Onko pelko ylevän vaikutelman pohjana?

On kuitenkin esteetikoita, jotka pitävät erästä toista tunnetta näitä nyt mainittuja tunteita olennaisempana ylevän vaikutelman aineksena ja tekijänä, nim. pelkoa. Englantilainen valtiomies ja ajattelija Edm. Burke, joka muuten piti hämmästystä, ihmettelyä, ihailua ja kunnioitusta ylevien ilmiöitten tavallisesti aiheuttamina tunteina [1], tiettävästi ensimmäisenä asetti kuitenkin ylevän vaikutelman varsinaiseksi lähteeksi ja perustekijäksi pelon tunteen. Mitä muita tunteita ylevät ilmiöt saattoivatkin herättää ja mitkä muut tekijät olla ylevän vaikutelman aiheuttajina, kaikessa tapauksessa oli Burken mielestä "joko ilmeinen tai salainen pelko ylevyyden pääperusta" ("the ruling principle of the sublime", s. 81). Burkehan muuten asetti ylevän vaikutelman läheiseen yhteyteen itsesäilytysvietin kanssa ja oli sitä mieltä, että kaikki, mikä uhkaa itsesäilytysviettiämme, s.o. "kaikki mikä on omansa herättämään tuskan ja vaaran mielikuvia, ts. kaikki, mikä on jollakin tavoin pelottavaa, pelottaviin asioihin liittyvää tai pelon tavoin vaikuttavaa, on ylevän vaikutelman lähteenä" [2]. Kuitenkaan ei Burken käsitys ylevyyden luonteesta ole aivan niin karkean alkeellinen, että hän ilman muuta julistaisi kaiken tuskaisen ja pelottavan semmoisenaan yleväksi. Päinvastoin Burke huomauttaa, että pelottava on pelkästään tuskaista ("simply painful"), kun se uhkaa meitä suoranaisesti ("when their causes immediately affect us"), mutta se muuttuu ilahduttavaksi ("delightful"), kun se vain herättää meissä tuskan ja vaaran mielikuvia

meidän olematta todellisessa vaarassa. Ja vasta tällainen "ilahduttava", s.o. kuviteltu tai näennäinen vaarallisuus ja pelottavuus on ylevää (S. 70). Lyhyesti ja kansantajuisesti lausuttuna on siis Burken ydinajatus se, että ylevää on vaarallinen ja pelottava turvallisesta asemasta katsottuna. Tällaisesta asemasta katsottuna pelottava luonteensa mukaan ensinnä herättää tuskan ja hätääntymisen tunnetta. Mutta tietoisuus siitä, ettei pelottava merkitse m e i l l e i t s e l l e m m e mitään todellista uhkaa ja vaaraa, on tietysti omansa karkoittamaan tuon ensi hetken välittömän ahdistuksen ja hätääntymisen, ja näistä tuskan luontoisista tunteista vapautuminen synnyttää meissä, kuten yleensä mielipahan poistuminen, erittäin mieluisan i l a h d u k s e n tunteen ("the delight"), joka on ikäänkuin ylevän vaikutelman päätepisteenä. Kaikessa tapauksessa on pelon ja tuskan tunne tämän ilahduksen edellytyksenä ja niin ollen sittenkin ylevän vaikutelman varsinaisena alkulähteenä. Kuinka yksipuolisesti ja sokeasti Burke on takertunut siihen ajatukseen, että ylevän vaikutelma on aina vain edellä käyneen pelon, tuskan ja ahdistuksen aiheuttama tulos ja vastavaikutus, selviää mm. siitä, ettei hän näytä ollenkaan ottaneen huomioon, että myöskin rakentava ja hyväätekevä voima ja yleensä vaarattomatkin valtavat ilmiöt voivat tehdä ylevää vaikutusta. Hän päinvastoin nimenomaan huomauttaa ja pitää sitä itsestään selvänä, ettei hyödyllinen ja hyväätekevä voima koskaan voi olla ylevä. (Emt. s. 96). Toisaalta hän ilman muuta pitää kaikkea, mikä vain aiheuttaa tuskaa, vaivaa, hätää, ahdistusta, pelkoa, sanalla sanoen: mielipahaa, myös mahdollisena ylevän lähteenä, riippumatta siitä, onko se suurta, voimakasta, valtavaa tai muuten millaista hyvänsä. (S. 135). Suuruus, voimakkuus, hämäryys, jylhyys, yksitoikkoisuus ym. ulkokohtaiset seikat ovat kyllä ylevän vaikutelman syntymistä edistäviä lisätekijöitä, mutta ei sem-

moisenaan välttämättömiä, vaan oikeastaan vain välillisesti hyödyllisiä, sikäli nim. kuin ne ovat omansa tekemään ilmiötä pelottavaksi. Mutta ilmiö voi olla pelottava ja silloin myös ylevä ilmankin näitä ominaisuuksia. Burke huomauttaa nimenomaan, että mikä vain on pelottavaa, on samalla ylevää, riippumatta siitä, onko se suurta vai ei. Onpa pelottavuus semmoisenaan omansa tekemään ilmiön suureksikin, sillä, huomauttaa Burke, "on mahdotonta pitää mitättömänä tai halveksittuna sellaista, mikä voi olla vaarallista". (S. 80). Senpävuoksi Burke empimättä pitää pienuudestaan huolimatta ylevinä esim. sellaisia eläimiä kuin käärmeitä ym. myrkyllisiä olioita vain sen takia, että ne ovat vaarallisia ja siis pelottavia. (S. 81). Pelko on siis Burken mukaan lopuksi niinkuin aluksikin ylevän vaikutelman varsinainen tekijä ja olennainen syy.

Tämä pelkoon rakentuva ylevyyden teoria on saanut myöhemmässäkin estetiikassa melkoista kannatusta. Sivuuttaen ne vanhemmat esteetikot, jotka ovat pitäneet pelon tunnetta enemmän tai vähemmän tärkeänä ylevän vaikutelman aineksena, mainittakoon vain, että vielä omankin aikamme esteetikoista näyttävät esim. Groos ja Dessoir[1] antavan melkoista arvoa Burken "pelkoteorialle". Mutta nähtävästi melkoista jyrkemmin kuin he asettuu tämän Burken ajatuksen kannalle Yrjö Hirn, ja se seikka antaakin aihetta hiukan perusteellisemmin tarkastaa tätä pelkoon nojautuvaa ylevyyden teoriaa.

Hirnin mielestä Burke "oli tehnyt varsin merkittävän havainnon sanoessaan, että kaikkeen ylevän tunteeseen sisältyi jonkinlaista pelkoa", minkä vuoksi meidän täytyy "antaa aivan erikoista arvoa opille pelon liittymisestä ylevään" (Est. elämä, s. 173). Tosin Hirn, useitten muitten myöhempien esteetikkojen tavoin, täydentää siinä kohden Burken teoriaa, että hän pelottavuuden ohella vaatii yleviltä ilmiöiltä nähtävästi myös suuruutta. Mutta

ajatus kai ilmeisesti on kuitenkin se, että suuruus on ylevää vain senvuoksi, että se pelottaa ja sikäli kuin se pelottaa, joten pelko ja pelottavuus jää lopultakin ylevyyden ratkaisevaksi tunnusmerkiksi ja päätekijäksi. Mutta Hirnin käsityksen mukaan nähtävästi kaikki suuri "pelottaa, uhkaa tai syyttää" (S. 177). Niitten ylevien ilmiöitten ylevyyden,, jotka vaarattoman ja ehkä suorastaan hyvääkin tekevän luonteensa takia eivät nyt enää järkiperäisesti asioita arvostellen meitä itseämme suoranaisesti pelota eivätkä voikaan pelottaa, selittää Hirn kuitenkin perustuvaksi aikaisemmista taikauskoisista käsityksistä aiheutuneeseen ja meissä jonkinlaisena hämäränä sukumuistona yhä elävään pelkoon. "Ne esineet ja ilmiöt, joita me nimitämme yleviksi, ovat kaikki meidän esi-isissämme, elleivätkään meissä itsessämme, herättäneet pelkoa; ja vain niin kauan kuin tämän pelon jäte elää meissä hämmästyksenä, kunnioituksena tai nöyränä ihailuna, vain niin kauan ovat nämä esineet tai ilmiöt yleviä sanan varsinaisessa merkityksessä" (S. 180).

Hirn on tämän käsityksensä tueksi esittänyt useita hienoja huomioita ja sattuvia, jopa suorastaan runollisestikin vaikuttavia esimerkkejä, jotka ovat omansa tekemään Burken vanhan teorian tässä uudessa muodossa tunteelle varsin viehättäväksi ja houkuttelevaksi. Kun en puolestani sittenkään voi tätä teoriaa tässä uudistetussakaan muodossaan omaksua, niin johtuu se siitä, että sen perusajatus on käsitykseni mukaan siksi harhaan osunut, ettei sitä voida taidokkaimmillakaan muodosteluilla oikaista, vaan ainoastaan sen kieroutta enemmän tai vähemmän peittää.

Ennenkuin ryhdytään ratkaisemaan tätä kiistakysymystä, onko pelko ylevän vaikutelman olennainen aines ja perustekijä vai ei, on syytä huomauttaa, että koko tämä kiista ehkä sittenkin suurelta osalta aiheutuu väärinkäsityksestä ja on kuten kiistat niin usein, seurauksena siitä, että sa-

moilla sanoilla tarkoitetaan eri asioita. Näyttää olevan syytä tässäkin tapauksessa epäillä, että vastakkaisten kantojen edustajat eivät tarkoita pelolla samaa tunnetta, ja että juuri tämän takia toiset voivat väittää pelon olevan ylevän vaikutelman olennaisena aineksena, toiset sen kieltää. Ainakin näyttävät jotkut pelkoteorian kannattajat käyttävän usein pelko sanaa sangen häilyvässä ja epämääräisessä merkityksessä aivankuin pitäen pelkoa, hämmästystä, ihailua kunnioitusta, ahdistusta, oman pienuuden tunnetta, vieläpä joskus suorastaan vain mielipahaakin melkein samoina tunteina. Tällöin on tietysti mahdotonta päästä asiasta selvyyteen ja yksimielisyyteen. Ensi tehtävä on senvuoksi täsmällisesti ja tarkoin määritellä, mitä tarkoitamme pelolla. Peloksi me sanomme sitä tunnetta, jonka aiheuttaa meidän tai meille rakkaitten olentojen tai meille kalliitten arvojen olemassaoloon tai onneen kohdistuva vaara tai uhka. Esim. hämmästys ei ole siis suinkaan sama tunne kuin pelko, vaikka sillä voi olla joitakin samoja ulkonaisia oireita kuin pelolla. Me voimme hämmästyä esim. rakkaan ystävän odottamattomasta saapumisesta, mitä onnellisimmasta uutisesta, itsellemme edullisesta asiain käänteestä ym. seikoista, jotka eivät millään tavalla tuhoa tai uhkaa meitä ja onneamme, vaan ehkä päinvastoin sitä edistävät tai eivät koske siihen ollenkaan. Vielä vähemmin on tietysti pelko samaa kuin ihastus, ihailu, kunnioitus, oman pienuuden tunto jne.

Voiko nyt pelko, tässä oikeassa merkityksessään käsitettynä, olla ylevän vaikutelman olennaisena aineksena? Siihen vastaamme empimättä: ei! Pelko tekee ylevän vaikutelman, niinkuin yleensä jokaisen esteettisen vaikutelman, syntymisen mahdottomaksi, on siis ylevän vaikutelman syntymisen esteenä, ei sen aiheuttajana ja aineksena. Ja se on sen esteenä sen vuoksi, että henkilö, joka todella pelkää, ei voi mitenkään suhtautua esteettisesti pelkonsa esineeseen,

koska hänen täytyy suhtautua siihen käytännöllisesti, olemassaoloansa tai onneansa uhkaavaa vaaraa torjuen, vastustaen tai paeten, sanalla sanoen: toimien. Esteettisen suhtautumisen oman minän, sen onnen ja onnettomuuden, sen pyyteet ja päämäärät syrjäyttävä toimeton, katseleva rauha on mahdoton sille, jonka oma minä on suoranaisen uhkan ja vaaran alaisena ja joka siis todella pelkää. Tämänhän kokemuksestakin aivan hyvin tiedämme. Ei tulipalo, myrskyävä meri tai muu ylimittainen tuhoava luonnonvoima voi olla ylevä sille, jonka henkeä ne suorastaan uhkaavat ja jolle ne siis ovat todella pelottavia. Ja ne eivät voi olla hänelle yleviä juuri sen vuoksi, että ne ovat hänelle todella pelottavia. Hänen täytyy suhtautua niihin käytännöllisesti, s.o. torjua tai paeta niitä eikä hän senvuoksi voi suhtautua niihin esteettisesti, ei antautua rauhassa ja oman yksilöllisen minänsä syrjäyttäen katselemaan niitä vain kuin kuvina ja semmoisina syventymään niitten tunnevaikutukseen. Tämän voi vain henkilö, jota nämä voimat eivät uhkaa ja jolle ne siis eivät ole pelottavia, ja semmoisellehan voikin tulipalo tai myrskyinen meri esiintyä ylevänä. Pelko ja pelottavuus on siis ilmeisesti ylevän vaikutelman syntymisen este eikä sen aiheuttaja tai olennainen aines, ja näin täytyykin ehdottomasti olla, jos kerran pelolla tarkoitetaan todellista pelkoa ja ylevällä erästä esteettistä vaikutelmaa.

Tämä seikka että pelko ja pelottavuus todellisessa ja aktuaalisessa muodossa ei voi olla e s t e e t t i s e n ylevän vaikutelman suoranaisena aineksena, vaan on päinvastoin sen syntymisen esteenä, on niin ilmeinen, etteivät pelkoteorian edustajat itsekään ole voineet olla sitä huomaamatta. Sen on huomannut jo Burkekin. Sen vuoksi hän juuri onkin selittänyt yleväksi ei pelottavaa semmoisenaan, vaan pelottavan turvallisesta asemasta katsottuna. Tällä lisäyksellä nyt tosin itse pelkoteoria varsinaisessa

merkityksessään tavallaan kielletään ja kumotaan. Sillä se joka sanoo: ylevää on pelottava turvallisesta asemasta katsottuna, hän itse asiassa sanoo: ylevää on pelottava ehdolla, että se ei todella pelota. Mutta sellainen pelottava, joka ei todella pelota — se kai ei ole todella pelottavaa. Näin siis Burke lauseellaan, jolla hän on asettavinaan pelottavuuden ylevyyden perustaksi, itse asiassa tunnustaa pelottavuuden ylevän vaikutelman syntymisen esteeksi.

Mutta tämän muodollisen ristiriitaisuuden takana voi sittenkin piillä järkevä ajatus. Uudemmat pelkoteorian kannattajat eivät tarkoitakaan — ja sitä varmaan ei tarkoittanut Burke itsekään — että todellinen pelko olisi esteettisen ylevän vaikutelman suoranaisena aineksena. He tietävät kyllä, että pelon on täytynyt poistua, ennenkuin esteettinen suhtautuminen ilmiöön on ollut mahdollinen ja itse ylevä vaikutelma on voinut syntyä. Mutta he pitävät sittenkin pelkoa tämän esteettisen ylevän vaikutelman *välillisenä* tekijänä ja edellytyksenä. Ylevän vaikutelma saa heidän mielestään sen luonteen ja sävyn, mikä sillä on, sentakia, että ylevä ilmiö ensin on pelottanut, vaikka tämä pelko sitten on voitettu tai osoittautunut aiheettomaksi ja hävinnyt. Ylevä vaikutelma on siis edellä käyneen pelon vastavaikutus tai jälkivaikutus tai ehkä vielä oikeammin pelon poistumisesta aiheutuva ilahduksen ja keventymisen tunne. Pelon on tosin täytynyt poistua, jotta ylevän vaikutelma olisi voinut syntyä. Mutta toisaalta on pelon välttämättä täytynyt käydä edellä, ennenkuin ylevän vaikutelma on syntynyt ja muodostunut juuri sellaiseksi kuin se on. Näin siis pelko sittenkin on ylevän vaikutelman varsinainen perusta ja edellytys ja sen olennainen, vaikka välillinen tekijä ja aines.

Tällainen ajatus on epäilemättä varsin tajuttava ja järjellinen, vaikka ehkä on huomautettava, että pelkoteorian kannattajain käyttämät sanontatavat ja käänteet eivät oi-

kein ole olleet omansa tekemään tätä ajatusta täsmälliseksi ja selväksi. Toinen kysymys on sitten, onko tämä ajatus pätevä. Jotta se sitä olisi, täytyisi voida osoittaa ensinnäkin, että pelon poistumisesta aina aiheutuu ja sitä seuraa juuri sellainen tunnevaikutelma, jommoisen tiedämme ylevän vaikutelman olevan, ts. että kaikki pelottava turvallisesta asemasta katsottuna, on ylevää ja toiseksi, että kaikki ylevä todella ensinnä herättää tai on omansa herättämään pelkoa, ts. että kaikki ylevä on pelottavaa.

Edellistä tuskin kukaan muu on uskaltanut väittääkään kuin Burke. Hän on jyrkästi ja johdonmukaisesti sillä kannalla, että kaikki pelottava turvallisesta asemasta katsottuna on ylevää, ja että siis kaikkialla siellä, missä pelko poistuu tai osoittautuu aiheettomaksi, vaikka teoreettisesti katsoen pelottava ilmiö on olemassa, siellä syntyy se erikoinen ilahduksen tunne, joka Burken mukaan juuri muodostaa ylevän vaikutelman ytimen.

Tämän käsityksen epäpätevyyttä ei tarvitse todistella. Se on todistelemattakin ilmeinen. Jokainen voi luetella rajattomiin ilmiöitä ja esineitä, jotka ovat perin pelottavia, s.o. uhkaavat todella olemassaoloa ja onnea, mutta eivät ole mitenkään omansa tekemään ylevää vaikutusta turvallisestakaan asemasta katsottuina. Pelottava on esim. kyykäärme, vesikauhuinen koira, tarttuva kuolettava tauti ja sairaus yleensäkin, heikko jää, myrkytetty nuoli, salakavala vihollinen ymss., mutta yleviltä eivät tuollaiset ilmiöt tuntune kenestäkään turvallisestakaan asemasta katsottuina. Ylevä vaikutelma ei siis suinkaan synny kaikkialla, missä on pelottava ilmiö, jota meidän kuitenkaan omasta puolestamme ei tarvitse pelätä. Se seikka että Burke varmaan omasta kohdastaan olisi pitänyt tällaisiakin ilmiöitä ylevinä, koskapa hän yleviksi selittää nimenomaan käärmeet ja kaikenlaiset muutkin myrkylliset elävät, niinkuin yleensä kaiken, mikä on omansa pelottamaan, osoittaa vain

sitä selvemmin, kuinka kiero Burken ylevyyden käsitys on. Sen mukaanhan ei esim. mitään rakentavan ja hyväätekevän voiman ylevyyttä olisi olemassakaan. Toisaalta taasen kaikki pelottava, jopa yleensä vain tuskaa tuottavakin olisi ylevää, kun se vain ei suoranaisesti uhkaa meitä itseämme. Tästä näkyy, että Burke antaa ylevä sanalle aivan mielivaltaisen ja järkevästä kielenkäytöstä poikkeavan merkityksen. Mutta toisaalta on Burkelle luettava ansioksi, että hän pitää johdonmukaisesti kiinni ylevä sanalle kerran antamastaan kierosta merkityksestä, vaikka se vie räikeihin ristiriitoihin tosiasiain kanssa. Juuri täten käy nim. Burken ylevyyden käsityksen kierous ilmeiseksi.

Näitä ristiriitoja välttääkseen ovat jotkut myöhemmät saman ajatussuunnan kannattajat muodostelleet Burken teoriaa. He tunnustavat, ettei kaikki pelottava ole sentään semmoisenaan ylevää; pelottavuuteen täytyy tulla lisäksi suuruuden, jotta ilmiö olisi ylevä. Tällä lisäyksellä on kuitenkin oikeastaan luovuttu varsinaisesta pelkoteoriasta. Sen mukaanhan pelon ja pelottavuuden piti olla ylevyyden varsinainen perusta ja ratkaiseva tunnus. Pelkoteorian erikoisuus ja ydinhän on juuri siinä, että sen mukaan koetetaan selittää ylevän vaikutelman syntyä ja luonnetta edelläkäyneen tai alitajunnassa piilevän pelon aiheuttamaksi. Mutta jos nyt tunnustetaan, ettei tällainen pelko yksinään voikaan aiheuttaa ylevän vaikutelmaa, vaan että siihen tarvitaan muita tekijöitä lisäksi, niin silloinhan on luovuttu selittämästä ylevän vaikutelmaa sillä tavalla kuin se aiottiin ja pelkoteorian mukaan piti selittää ja on siirrytty toisenlaisten selitysten pohjalle. Silloinhan pelko on enää korkeintaan vain yksi, ehkä kyllä osaltaan välttämätön, mutta ei suinkaan riittävä ylevyyden tekijä muitten ohella. Se ei ole silloin enää se ylevyyden ratkaiseva tunnus ja varsinainen tekijä ja perusta, mikä sen teorian mukaan piti olla.

Mutta jos nyt katsotaan asiaa ylevistä ilmiöistä ja ylevän

vaikutelmasta käsin, silloin osoittautuu, ettei pelko ja pelottavuus ole edes välttämätön ylevyyden tekijä, puhumattakaan siitä, että se olisi riittävä. On paljon kiistämättä yleviä ilmiöitä, jotka luontonsa mukaan eivät mitenkään voikaan olla pelottavia, koska ne eivät uhkaa kenenkään elämää ja onnea, vaan päinvastoin edistävät sitä. Sellaisiahan ovat yleensä kaikki rakentavan ja hyvääteke-vän ylimittaisen voiman ilmaukset. Mitenkä voisi kenellekään olla pelottavaa esim. valo, lämpö, hedelmällisyys, aurinko lämmön ja valon tai maa kasvuvoiman ja hedelmällisyyden lähteenä, tavattomiin uhrauksiin altis rakkaus (semmoinen kuin esim. Lemminkäisen äidin), erinomainen sydämen hyvyys tai tunne-elämän tavaton syvyys, totuuden ja oikeuden puolesta taisteleva siveellinen sankaruus ja tahdon tarmo, jaloja tuotteita luova nero jne., sillä eiväthän ne elämää ja ihmisonnea tuhoo ja uhkaa, vaan päinvastoin rakentavat ja edistävät sitä? Mutta yleviä voivat nämä ja muut tällaiset voimat ja ilmiöt epäilemättä olla, kun ne vain ilmenevät ylimittaisissa muodoissa ja niitä osataan katsoa suurilta puoliltaan. Ylevä on maansa suuresta hädästä ja vaarasta pelastanut sankari, ylevä on uskon tai aatteen marttyyri, joka pimeyttä ja pahuutta vastaan taistellen käy totuuden puolesta kuolemaan, ylevän vaikutuksen herättää yleensä jokainen hyvääkin luova inhimillinen avu ja kyky, kun se kohoaa yli-inhimilliseen suuruuteen. Mutta en puolestani voi tyystimminkään tajuntaani tarkaten havaita, että tällaiset ilmiöt herättäisivät minkäänlaista pelon värettä. Sen sijaan kyllä syvää ihailua ja korkeaa kunnioitusta, ja luultavasti nekin, jotka sanovat tuollaisten ilmiöitten heissä aiheuttavan pelkoa, tuntevat pääasiassa samaa, vaikka nimittävät sitä tunnetta väärällä nimityksellä.

Voidakseen selittää tällaiset rakentavankin ylimittaisen voiman ilmaukset, jotka järkiperäisesti harkiten eivät mitenkään voi olla pelottavia, sittenkin pelottaviksi ja juuri

pelottavuutensa nojalla yleviksi, H i r n viittaa sukumuistōn vaikutukseen. Aivan vaarattomat, jopa parhaimmin auttavat ja edistävätkin luonnonilmiöt ja voimat, samoinkuin erinomainen henkinen etevyys ja siveellinen hyvyys ovat Hirnin arvelun mukaan voineet meidän esi-isillemme olla peloittavia joittenkin niihin liittyneiden taikauskoisten käsitysten takia, ja tuo vanhoista taikauskoisista käsityksistä johtunut pelko elää meissä hämäränä sukumuistona ja se tekee nuo ilmiöt meille yleviksi siellä, missä muuta mahdollista pelottavuuden syytä ei ole.

Tätä vastaan tuntuisi kuitenkin voivan huomauttaa moninaista. Ensinnäkin lienee jonkinverran vaikeaa osoittaa, että yleviltä tuntuviin rakentavan voiman ilmauksiin on aina liittynyt juuri p e l o t t a v a a n suuntaan käyviä taikauskoisia käsityksiä. Eiväthän ne käsitykset ja kuvitelmat, joita esim. kreikkalaisilla oli auringosta, merestä, tähtitaivaasta, vuorista, järvistä, joista ym. luonnonilmiöistä ja voimista sekä erinomaisista henkisistä lahjoista, olleet suinkaan aina omansa tekemään noita ilmiöitä sen pelottavammiksi kuin minä ne tieteellisen käsityksen mukaan esiintyvät. Monesti päinvastoin oli mytologinen käsitys yksin tuhoovista ja vaarallisistakin voimista melkoista valoisampi ja vähemmän synkeä kuin uudenaikainen tieteellinen, hyvääsuovista voimista puhumattakaan. Eikö esim. aurinko semmoisena, miksi kreikkalaiset sen kuvittelivat, nim. kultakutriseksi ihanaksi jumalolennoksi, joka loistavalla kultavaljakollaan ajaa karauttelee taivaan kannen yli, ole melkoista viehättävämpi ja vähemmän omansa pelottamaan kuin se hirmuinen tulipallo, joksi tiede auringon selittää? Ja ne olennot, joilla kreikkalaisten mielikuvitus kansoitti merien syvyydet, vuorien korkeudet, metsien kätköt, jokien ja järvien laineet, tai ne jumalhenkilöitymät, joita he kuvittelivat eriomaisten henkisten kykyjen ja lahjojen — esim. taiteellisten ja tieteellisten — taakse,

eivät suinkaan aina olleet omansa tekemään noita luonnonilmiöitä tai lahjoja synkiksi ja pelottaviksi, vaan ne monesti päinvastoin olivat omansa heittämään niitten yli valoisan ja kaunistavan runollisen viehättävyyden hohteen. Samaa voimme monesti todeta omista suomalaisista tarunomaisista käsityksistämme, ei ainakaan minään sääntönä päinvastaista.

Jo tämän takia lienee monesti sangen vaikea selittää rakentavan voiman ilmausten ylevyyttä vanhoihin taikauskoisiin käsityksiin pohjautuvan pelottavuuden aiheuttamaksi, koska kaikkiin rakentavan voiman ilmauksiin ei liity pelottavia taikauskoisia käsityksiä. Mutta silloinkin kun sellaisia niihin liittyy, käynee ylivoimaiseksi todistaa, että nuo taikauskoiset käsitykset todella vielä elävät meissä joko tietoisena tai salaisena, mutta kaikessa tapauksessa todellisena pelkona ja että juuri tuo pelko on noitten ilmiöitten meihin tekemän ylevän vaikutuksen olennaisena aiheuttajana. Tosiasiat puhuvat varsin harmillisesti tätä oletusta vastaan. On ilmiöitä — kuten esim. omien esi-isiemme vanhat epäjumalain kuvat, taikakalut ja noituusvälineet — joihin liittyy hyvin pelottavia taikauskoisia käsityksiä. Jos minkä, pitäisi tämän pelon elää meissä "sukumuistona", koskapa se periytyy suoraan omilta esi-isiltämme. Mutta se ei vain näytä meissä suurestikaan elävän eikä ainakaan tekevän noita esineitä meille yleviksi, sillä esi-isiemme vanhoja taikakaluja ja kömpelöitä epäjumalankuvia me katselemme tavallisesti vain joko historiallisesti huvitettuina, säälivästi hymyillen tai tutkimisintoisina — ei ylevän tunnelman vallassa. Toisaalta on ilmiöitä, joihin ei liity eikä helposti voikaan liittyä mitään pelottavia eikä muunkaanlaisia taikauskoisia käsityksiä ja joita ei voi miltään muultakaan kannalta saada selitetyiksi pelottaviksi, mutta jotka siitä huolimatta itsepintaisesti tekevät vain ylevää vaikutusta. Jos me näemme omana aika-

namme ja ehkä omassa ympäristössämme henkilöitä, jotka luonteen suuruudessa, siveellisessä rohkeudessa ja tarmossa tai henkisissä lahjoissa kohoovat yli-inhimilliseen, niin sellaiset henkilöt tekevät meihin epäilemättä ylevän vaikutuksen. Samoin vaikuttavat läheisessäkin menneisyydessä tai omanakin aikanamme syntyneet inhimillisen neron valtaiset luomat tai uudenaikaisen tekniikan suuret keksinnöt, etenkin kun ne koko mahtavassa suurenmoisuudessaan esiintyvät havainnollisina silmiemme edessä. Semmoiset taideluomat kuin esim. I b s e n i n valtavimmat näytelmät ("Kongsemnerne", "Brand", "Peer Gynt" ym.) tai W a g n e r i n suurimmat säveldraamat ovat epäilemättä yleviä pelkästään ylimittaisen neron ilmauksina aivan sisällyksensä laadusta riippumatta. Ja aivan erikoisen ylevää vaikutusta tekevät varmaan useimpiin ihmisiin sellaiset tekniikan ihmeet kuin esim. uudenaikaiset suurimmat valtamerihöyrylaivat tai jättiläiszeppeliinit. Mutta mitä pelottavia "sukumuistoja" voi tällaisiin aito uudenaikaisiin ilmiöihin liittyä tai mitkä vanhat taikauskoiset käsitykset voisivat olla omansa tekemään niitä pelottaviksi?[1] Itsessään pelottavia ne eivät myöskään voi olla, koska ja sikäli kuin ne ovat omansa ylläpitämään ja edistämään elämää eikä sitä tuhoomaan. Jos taasen sanotaan, että kaikki mikä kohoo yli tavallisten mittojen hyvään tai pahaan suuntaan, pelottaa vain tämän ylimittaisuutensa vuoksi, niin se ei ole mikään todiste, vaan se on päinvastoin juuri se väite, mikä pitäisi todistaa. Sillä kokemus osoittaa, että on paljon suurta ja ylimittaista, mikä ei suinkaan pelota. Ja jos muistetaan, että pelko on tunne, jota herättävät ihmiselämää ja onnea vahingoittavat ja uhkaavat ilmiöt, niin ei olekaan helppo käsittää, miten ilmiöt, jotka esiintyvät sekä järjelle että tunteelle elämää ja onnea s u o j e l e v i n a ja e d i s t ä v i n ä, voisivat pelottaa

vain sentakia, että ne esiintyvät erityisen suuressa määrin elämää ja onnea suojelevina ja edistävinä.

Mutta vaikka molemmat edellä esitetyt näkökohdat sivuutettaisiin tai ne osoittautuisivat epäpäteviksi, ei näytä sittenkään mahdolliselta selittää rakentavan voiman ilmausten ylevyyttä sukumuistoihin tai vanhoihin taikauskoisiin käsityksiin pohjautuvan pelon aiheuttamaksi. Sillä jos vanhat taikauskoiset käsitykset vielä elävät meissä sellaisena salaisenakin uskomuksena tai voimana, että ne todella tekevät meille jonkin ilmiön pelottavaksi, silloin tuo ilmiö ei voi esiintyä meille ylevänä, sillä pelkohan estää meitä silloin suhtautumasta siihen esteettisesti. Jos taasen johonkin ilmiöön liittyvät vanhat taikauskoiset käsitykset ovat, kuten ne varmaan tavallisimmin ovat, meille vain etnologista, folkloristista ja mytologista kirjatietoa, ei meissä itsessämme eläviä käsityksiä ja uskomuksia, vaan muissa ennen vanhaan eläneitä, joita me vain johdumme ajattelemaan ja muistamaan, niin silloin ei ilmiö myöskään voi esiintyä meille itsellemme pelottavana ja silloin raukeaa itsestään se teoria, jonka mukaan ylevän vaikutelman piti kohota edelläkäyneen tai piilotajunnassa elävän pelon pohjalta, sillä edellä ei silloin käy eikä piilotajunnassa asu mitään pelkoa.

b) Ylevän vaikutelman suhde mielihyvään ja mielipahaan.

Kysymys pelon kuuluvaisuudesta ylevän vaikutelmaan on oikeastaan osana yleisemmästä kysymyksestä, nim. kysymyksestä, missä suhteessa on ylevän vaikutelma mielihyvään ja mielipahaan. Aina Burken ajoista alkaen on esteetikkojen kesken ollut yleisenä mielipiteenä, että ylevän vaikutelma on tunnesävyltään ”sekotettu”: siihen si-

sältyy sekä mielipahaa että mielihyvää. Joltinenkin yksimielisyys on vallinnut siihenkin nähden, että ylevä ensiksi herättää mielipahaa: pelkoa, masennusta, ahdistusta, oman pienuuden tuntoa tms., ja vasta kun tämä ensi vaikutus on voitettu tai hävinnyt, ts.: osoittautunut aiheettomaksi, vasta sitten herättää ylevä mielihyvää, jota tämä edellä käynyt mielipaha vastakohtaisuudellaan vielä terästää ja kohottaa.[1] Burkea itseään lukuunottamatta ovat ylevän vaikutelman sielullista luonnetta tähän tapaan selitelleet ennen kaikkea Kant ja hänen jälkeensä hegeliläisen koulun esteetikot sekä uudemmista Hartmann, Groos, Cohn, St. Witasek, Dessoir ym. Eri mieltä on vain oltu siitä, minkä luontoista se mielipaha on, jota ylevä ensiksi herättää. Kuten olemme nähneet, oli Burken mielestä ylevän ensiksi herättämä tunne pelkoa. Tämän käsityksen olemme edellä osoittaneet kestämättömäksi. Uudemmat esteetikot — edellä mainittuja poikkeuksia lukuunottamatta — eivät yleensä haluakaan väittää ylevän tekemää mielipahan luontoista ensi vaikutusta peloksi, vaan selittävät sen mieluummin ahdistuksen, masennuksen tai oman pienuuden tunnoksi. Kant selitti ylevän ensiksi aiheuttaman mielipahan johtuvan siitä, että ylevä ilmiö ensi hetkessä äärettömältä tuntuvalla ylimittaisuudellaan ikäänkuin nujertaa tai musertaa meidät, se kun käy "yli ymmärryksemme" ja aistiemme vastaanottokyvyn. Tästä nujerruksesta me kuitenkin pian toinnumme, sillä me huomaamme itsessämme kyvyn kuvitella ja ajatella vielä paljoa suurempaa kuin se ilmiö, joka meidät ensi hetkessä suuruudellansa nujersi, vieläpä suurempaa kuin mikään luonnon suuruus. Tämä huomio ja tietoisuus kohottaa meidät kaiken luonnon suuruuden ja ylimittaisuuden yläpuolelle ja antaa meille sellaisen ylemmyyden tunnon, joka ensi hetken masennuksen vastakohtana täyttää meidät sitä suuremmalla mielihyvällä.[1] — Tätä Kantin yksipuolisen

älyperäistä ja sangen kamariteoreettisesti rakennettua selitystä ylevän vaikutelmaan sisältyvän mielihyvä- ja mielipaha-aineksen synnystä ja keskinäisestä suhteesta eivät ole yleensä semmoisenaan hyväksyneet ne uudemmat esteetikot, jotka muuten ovat pääasiassa omaksuneet Kantin käsitystavan ylevyydestä. Mutta sitävastoin on itse perusajatus, että ylevän vaikutelman mielihyvä-aines syntyy vastavaikutuksena edellä käyneelle mielipahalle, saanut laajaa kannatusta. Ei kuitenkaan yksimielistä. Jo Fechner asettui selvästi ja tietoisesti tätä käsitystä vastustamaan.[1] Vielä jyrkemmin ja perusteellisemmin vastustaa sitä Volkelt.[2] Ja vastustavalla kannalla siihen nähden on käsittääkseni myöskin Lipps.[3] Nämä mainitut esteetikot ovat sitä mieltä, ettei mielipaha ole ylevän vaikutelman välttämätön aines. Heidän ajatuksensa mukaan on olemassa myös puhtaastaan mielihyvän sävyisiä ylevän vaikutelmia. Meneepä Lipps vielä niinkin pitkälle, että hän sanoo: "Esteettinen ylevyys ei voi koskaan olla mielipahan sävyistä." "Ylevyys semmoisenaan on aina positiivista, s.o. mielihyvää herättävää" (S. 535, 537).

Koettaessamme ratkaista tätä riitakysymystä on parasta käsitellä siihen sisältyviä erikoiskysymyksiä erikseen. Me kysymme siis ensiksi:

c) Herättääkö ylevä aina välttämättä oman pienuuden tuntoa?

Jos oman pienuuden tunnolla tarkoitetaan sitä, että esteettinen katselija tuntee oman yksilöllisen, reaalisen minänsä pieneksi ylevään ilmiöön verrattuna, on tähän kysymykseen vastattava empimättä kieltävästi. Kun ylevää ilmiötä katsellaan esteettisesti, ei voi tulla kysymykseen oman yksilöllisen minän vertaileminen siihen eikä siis myöskään

oman yksilöllisen minän pieneksi tunteminen sen rinnalla. Esteettisesti suhtauduttaessa on meidän yksilöllinen minämme syrjäytettynä eikä ilmiötä aseteta suhteeseen sen kanssa, kuten niin monesti jo on tullut huomautetuksi. Ja jos asetetaan, niin silloin ei enää suhtauduta esteettisesti. L i p p s tekee tästä sen johtopäätöksen, ettei ylevää esteettisesti katsottaessa voi syntyä minkäänlaista oman pienuuden tuntoa. Päinvastoin täytyy ylevän ilmiön esteettisen katselijan Lippsin mielestä tuntea itsensä vain suureksi. Esteettinen suhtautuminenhan perustuu Lippsin käsityksen mukaan tunnestautumiseen. Katselija ja ilmiö sulautuvat esteettisessä suhtautumisessa toisiinsa, niin että me esteettisessä ilmiössä elämme oikeastaan vain oman minämme, jonka ensin olemme ilmiöön panneet. Tämä ideaalinen minä, joka meille heijastuu ylevistä ilmiöistä, on suuri, ja sen vuoksi on "ylevyydentunne suuruuden tunnetta ja vain suuruuden tunnetta" (Grundl. I, s. 535).

Lipps menee varmaan kuitenkin liian pitkälle. Tosin ei voi ylevää esteettisesti katseltaessa tulla kysymykseen oman yksilöllisen minämme vertaileminen ylevään ilmiöön eikä sellaiseen vertailuun perustuva pienuuden tunne. Mutta voi tulla kysymykseen toisenlainen pienuuden tunne, vaikkei sen tarvitse perustua nimenomaiseen, ei ainakaan tietoiseen vertailuun. Ylevä ilmiö voi saattaa meidät tuntemaan itsemme pieniksi — ei satunnaisina yksilöinä, vaan ihmisinä yleensä. Tällä tavalla me voimme tuntea itsemme pieniksi myöskin inhimillisen suuruuden rinnalla. Silloinkaan ei ylimittainen suuruus nujerra meitä yksilöinä — se voi kyllä senkin tehdä, mutta sellainen nujerruksen tunne ei ole esteettistä — vaan se nujertaa meidät tavallisina ihmisinä.

Tämän tapainen, niin sanoaksemme yleisinhimillinen oman pienuuden tunto näyttää sisältyvän aina ylevän vaikutelmaan. Se tunto voi tosin olla hyvin hetkellinen ja pian ohimenevä eikä se saakaan jäädä kestäväksi, jos mieli

ylevän vaikutelman syntyä. Mutta kaikessa tapauksessa on se varmaan olennainen ylevän vaikutelman aines. Sisäisen kokemuksen pitäisi itsekullekin vahvistaa, että tämä aines välttämättä sisältyy jokaiseen ylevän vaikutelmaan. Teoreettinen harkinta näyttää myös osoittavan, että niin täytyy olla. Koska ylevä ilmiö on aina jotakin tavatonta, nim. tavattoman suurta suuntaan tai toiseen, täytyy sen välttämättä aina ensi hetkessä ei ainoastaan yllättää ja hämmästyttää, vaan myöskin ikäänkuin nujertaa meidät. Meidän täytyy vaistomaisesti ikäänkuin kutistua kokoon ylimittaisen voiman painosta, vaikkapa tämä voima olisi rakentavaa ja hyvää tekevääkin laatua. Ensi hetken kutistumista seuraa vastavaikutuksena voimakas laajentuminen, suuruuden ja voiman tunto, ja tämä jälkimmäinen aines se vasta antaa ylevän vaikutelmalle sen varsinaisen leiman.

Se tapa, millä useimmat esteetikot tämän ylevän vaikutelman jälkimmäisen ja varsinaisen aineksen synnyn selittävät, ei tunnu tyydyttävältä. Tuskin on tarvis erikoisesti osoittaakaan, että Kantin selitys on omansa synnyttämään mielessä kieron kuvan esteettisen katselijan ja ylevän ilmiön välisestä suhteesta. Kantin selityksen perusteella voisi helposti hairahtua kuvittelemaan, että esteettinen katselija ja ylevä ilmiö ovat kuin kaksi kukkoa, jotka höyheniänsä pöyhistellen ja kilpaa kiekuen koettavat masentaa toisiaan. Ilmiö ensin suuruudellaan säikähdyttää ja nujertaa esteettisen katselijan, mutta tämä huomaakin pian pelastuksekseen, että hän sentään voi kuvitella vielä suurempaakin ja tämän ilahduttavan huomion tehtyään katselija voitonriemuisena Groosin sanoja käyttääksemme mahtaillen huudahtaa ilmiölle: "Du imponierst mir nicht!" ("Et nujerra minua!", Einl. s. 332). Ja se ylemmyyden ja oman suuruuden tunto, jonka tämä luonnon suuruudesta saavutettu voitto tuottaa, tulee Kantin mukaan olemaan ylevän mielihyvä-aineksen aiheuttajana ja perus-

tana. Näin tulee esteettisen katselijan ja ylevän ilmiön välinen suhde sangen arveluttavasti näyttämään voimanmittelyn ja keskinäisen taistelun suhteelta, ikäänkuin kilpalaulannalta, jossa kumpikin koettaa sortaa toisensa suohon. Inhimillinen itsetunto ja suuruuden tunne saa ylevän ilmiön edessä ensinnä ankaran kolahduksen, mistä ylevän mielipaha-aines johtuu, mutta itsetuntomme tointuu siitä pian, huomaa ensi säikähdyksen aiheettomaksi ja paisuu sitten sitä enemmän. Kantin sisin ajatus ei varmaankaan ole ollut asettaa asiaa tähän valoon, mutta tahtomattansa hän on tullut sen tehneeksi. Hän on tullut kuvanneeksi ylevän vaikutelman synnyn niin, että esteettisen katselijan ja ylevän ilmiön välinen suhde tulee arveluttavasti näyttämään inhimillisen itsetunnon — jottemme sanoisi inhimillisen turhamaisuuden — ja luonnon suuruuden väliseltä kamppailulta ja sotatilalta. Tällainen esteettisen katselijan ja ylevän ilmiön välinen sotatila tekisi — se on sanomattakin selvää — ei ainoastaan ylevän vaikutelman, vaan yleensä jokaisen esteettisen vaikutelman syntymisen mahdottomaksi, sellainen sotatila kun merkitsee mitä jyrkimmin esteettisen suhtautumisen vastaista suhtautumista.

Kantin jälkeiset esteetikot ovatkin yleensä koettaneet selittää ylevän vaikutelman synnyn niin, että tällainen sotatilaan viittaava ajatus tulisi mitä selvimmin ja jyrkimmin torjutuksi. He ovat tarmokkaasti korostaneet sitä ajatusta, että ylevän vaikutelma, niinkuin yleensä jokainen esteettinen vaikutus, perustuu tunnestautumiseen ja edellyttää, kuten Groos sanoo, "eine Versenkung unseres Ich in das gegebene Object", esteettisen katselijan uppoamista ilmiöön (Einl. s. 332). Kaukana siitä, että esteettinen katselija asettuisi sotakannalle ylevään ilmiöön nähden, hän päinvastoin tuntee itsensä samaksi sen kanssa. Vischerin sanoja käyttääksemme: "Subjekti (s.o. esteettinen katselija) sanoo ilmiölle: minä olen samaa, mitä sinäkin."

Ylevän ilmiön herättämä mielihyvä johtuukin näin selitettynä siitä, "että me tunnemme ilmiön suuruuden omaksi suuruudeksemme".[1]

Niin välttämätöntä ja tärkeää oikaisua kuin tällainen ylevän vaikutelman mielihyväaineksen synnyn selittäminen merkitseekin Kantin selitykseen verrattuna, ei tämäkään selitys kuitenkaan tunnu täysin onnistuneelta ja ihan oikeaan osuvalta. Ensinnäkin tekisi mieli epäillä, tokko tämä selitys oikein ilmaisee ne tunteet ja elämykset, mitkä ylevän ilmiön esteettisen katselijan mielessä todella liikkuvat. Asian todellinen laita ei näytä olevan sellainen, että ylevä ilmiö ensin nujertaa meidät, koska katsomme sitä vieraana, mutta sitten herättää mielihyvää, kun huomaamme ja tunnemme sen suuruuden omaksi suuruudeksemme. Ja jos näin olisi, niin silloinhan olisi ylevän herättämä mielihyvä taasenkin sangen arveluttavaa laatua. Sehän olisi pohjaltaan vain tyydytettyä turhamaisuutta, tai kauniimpaa sanaa käyttääksemme: tyydytettyä ja kutkuttavaa itsetuntoa, kaikessa tapauksessa jotakin itsekästä ja ahdasta ja esteettisen tunteen luonteen vastaista. Jos ylevä ilmiö vasta sitten voi herättää mielihyvää, kun me havaitsemme, ettei sen suuruus olekaan sen omaa, vaan pohjaltaan meidän suuruuttamme, meidän siihen panemaa ja sille lainaamaa, niin missään tapauksessa ei sellainen mielihyvä ole esteettistä, nimitettäköönpä sitä sitten muuten millä nimellä hyvänsä. Mutta ylevän herättämä mielihyvä ei näytäkään aiheutuvan siitä, että ylevän ilmiön suuruus huomataan tai tunnetaan meidän omaksi suuruudeksemme. Kun katselee esteettisesti Mont Blancia tai Jungfrauta, kun ihaillen pysähtyy inhimillisen suuruuden korkeimpien edustajien eteen, sellaisten kuin Hannibalin, Husin, Lutherin ym., niin ei voi havaita itsessään merkkiäkään sellaisesta ajatuksesta tai tunteesta, ettei heidän suuruutensa olisi heidän omaansa,

vaan meidän, katselijain, heille lainaamaa. Päinvastoin esiintyy heidän suuruutensa, niinkuin muuten kaikkien ylevien ilmiöiden suuruus, tunteellemme lopuksi niinkuin aluksikin täysin heidän omanaan.

Mistä sitten johtuu, että tämän suuruuden havaitseminen herättää meissä niin korkeaa mielihyvää, sellaista voiman, suurentumisen, syventymisen ja laajentumisen tunnetta? Se johtuu varmaan siitä aivan yksinkertaisesta syystä, että suuruuden esteettisen elämisen aivan luonnostaan täytyy näin tehdä. Ylevän ilmiön herättämään suuruuden, voiman ja laajentumisen tunteeseen on etsitty selitystä kaukaa, vaikka selitys on aivan lähellä, on lähdetty, kuten niin usein, hakemaan vettä joen takaa.[1] Toistetaan niin usein Schillerin sanoja: "Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken." "Ihminen kasvaa päämääriensä mukana." Mutta yhtä paljon tuskin huomataan sitä totuutta, että ihminen aivan samoin "kasvaa", s.o. laajentuu, kohoo ja suurenee myöskin elämystensä mukana. Suuri elämys välttämättä laajentaa ja suurentaa ihmistä, ja tämän laajentumisen ja suurentumisen täytyy luonnollisesti tuntua aivan erikoisen voimakkaana mielihyvänä, sillä sellainen laajentuminen ja suurentuminenhan on, jos mikään, elontunteen kohottamista. Ylevä ilmiö tarjoo nyt tilaisuuden sellaiseen suureen elämykseen. Ja senvuoksi täytyy ylevän vaikutelmaan välttämättä sisältyä voimakas mielihyväaines, jonka aiheuttaa yksistään elämyssisällyksen suuruus eikä suinkaan se seikka, että tämä suuruus havaitaankin pohjaltaan meidän omaksi suuruudeksemme. Tämä viimemainittu havainto voisi kyllä olla omansa herättämään mielihyvää sekin, nim. paisutetun itsetunnon tai tyydytetyn turhamaisuuden aiheuttamaa mielihyvää, mutta tämä mielihyvä ei ole luonteeltaan esteettistä, vaan päinvastoin omansa sysäämään pois esteettisestä mielialasta.

d) Sisältyykö ylevän vaikutelmaan ahdistuksen ja masennuksen tunnetta?

Me olemme nyt todenneet, että jonkinlainen yleisinhimillinen oman pienuuden tunto on jokaisen ylevän vaikutelman olennaisena aineksena. Mutta voidaan kysyä: täytyykö tämän pienuuden tunnon välttämättä olla mielipahan luontoista, s.o. täytyykö sen tuntua ahdistuksena tai masennuksena? Volkelt esim. ei tätä myönnä. Hän tunnustaa kyllä, ainakin välillisesti, että jonkinlainen oman pienuuden tunto kuuluu ylevän vaikutelmaan. Mutta hän lisää: "Pienuuden, rajoituksen, äärellisyyden ei tarvitse suinkaan tuntua tuskaiselta. Minä voin (päinvastoin) tyydytyksellä, jopa jonkinlaisella herkuttelevalla ilolla nauttia omasta pienuudestani, ahtaudestani, puutteellisuudestani ja heikkoudestani. Inhimilliset elontunteet esitetään aivan nurinkurisessa valossa, jos väitetään, että puutteemme ja rajoituksemme tuntuu meistä aina tuskaiselta" (Syst. II, s. 140). Tämä Volkeltin väite johtuu luultavasti joittenkin aivan erikoisten poikkeustapausten yleistämisestä. Onhan ihmisiä, jotka voivat nauttia esim. sairaudestaan, niinkuin on ollut ihmisiä, jotka ovat nauttineet kidutuksesta, ruumiillisista tuskista ja kaikenlaisista kärsimyksistä. Samoin voi olla tietysti myös henkilöitä, jotka ehkä nauttivat pienuuden ja puutteellisuuden tunnostaan. Mutta asiain säännöllisen kulun mukaista ei tämä liene. Sellaiset tunteet ovat harhautuneita tunteita. Sääntönä me pidämme, että sairaus ja kaikki ruumiillinen kipu on tuskaista ja kärsimys yleensä kärsimystä eikä nautintoa. Aivan samoin täytyy meidän pitää sääntönä, että oman pienuuden, puutteellisuuden ja heikkouden tunto on luonnostaan mielipahan eikä mielihyvän sävyistä, vaikka sekin tunne voi joillakin henkilöillä joskus kääntyä nurin ja saada päinvastaisen luonteen. — Tämä mitä tulee pienuuden tunnon luonteeseen yleensä.

Mutta sitäpaitsi Volkelt nähtävästi ei ole, esittäessään väitteensä, kylliksi kiinnittänyt huomiota siihen erikoiseen pienuuden tuntoon, jota ylevä ilmiö herättää. Tämä pienuuden tunto ei perustu oman minämme rajoituksen, heikkouden ja puutteellisuuksien seikkaperäiseen tarkasteluun. Ylevän ilmiön esteettinen katselija ei yleensä katsele itseään, vaan ylevää ilmiötä, ja hänessä heräävä pienuuden tuntokin on siis välittömästi ylevän ilmiön eikä oman minän tarkastelun aiheuttama. Tarkemmin sanoen aiheuttaa ylevä ilmiö tämän tunnon ylimittaisella suuruudellaan. Se elämyssisällys, minkä ylevä ilmiö meille tarjoo, vaatii meiltä suurta sielullista laajuutta, se ikäänkuin ei mahdu ahtaaseen tilaan. Mutta sellaista sielun laajuutta ei meillä tavallisissa oloissa ole. Jokapäiväinen elämä tarjoo vain pieniä elämyksiä, ja senvuoksi sielumme ikäänkuin kutistuu ja käy ahtaaksi, koska sen koko volyymiä harvoin tarvitaan. Kun sitten sattuu eteemme jokin suuri elämys, sellainen, jommoisen ylevä ilmiö meille tarjoo, niin meidän täytyy yhtäkkiä ikäänkuin sisäisesti laajentua voidaksemme ottaa sen vastaan. Tämä yhtäkkinen laajentuminen on ja sen täytyy olla ensi hetkessä tuskaista, sillä jokapäiväisyyden pienten elämysten mittoihin kutistunut sielu ei laajennu yhtäkkiä vaivatta ja tuskatta ylevien ilmiöitten ylimittaisuutta käsittäväksi. Senvuoksi ylevä ilmiö tekee ensi hetkessä ahdistavan, masentavan, nujertavan, sanalla sanoen: mielipahan sävyisen vaikutuksen. Tätä mielipahan sävyistä ensi vaikutusta voi yhteen suuntaan katsottuna kutsua oman pienuuden tunnoksi. Sen tunnon pohjana ei ole kuitenkaan oman minän tarkastelu ja sen puutteiden ja heikkouden havaitseminen, vaan se havainto, että sielumme on sellaisenaan liian ahdas ottamaan vastaan suurta elämystä. Se, jonka täytyy tavallisista mitoistaan melkoisesti laajentua, voidakseen ottaa vastaan suuren elämyksen, hänen täytyy luonnollisesti suuren elämyksen edessä kaikkein

ensin tuntea itsensä pieneksi. Tämä ensi hetken vaikutus on kuitenkin luonteeltaan ohimenevä, se voi olla vain aivan silmänräpäyksellinenkin. Kun sielun kutistuneisuudesta ja ahtaudesta laajentumiselle aiheutunut vastarinta on voitettu, jää jäljelle vain itse laajentuneisuuden tunto. Ja se on luonnostaan mielihyvän sävyistä, sillä sehän on sisäisen kasvamisen, avartumisen ja elonvoiman paisumisen tuntoa. Ja tämä tunto jää ylevän vaikutelman loppuvaikutukseksi.

B. Ylevyyden alalajeja.

Ylevyyttä voidaan jaoitella alalajeihin monien eri jakoperusteitten nojalla. Ehkä lähin ja senvuoksi myös tavallisin jakoperuste on se seikka, missä muodossa ja yleensä miten kaikelle ylevyydelle olennainen ylimittainen voima ulkonaisesti ilmenee. Tämä näkökohtahan on pohjana esim. K a n t i n tunnetulle jaoitukselle. Kant jakoi ylevän kahteen päälajiin: matemaattiseen ja dynaamiseen.[1] Edellinen on ulottuvaisuuden, jälkimmäinen voiman ylevyyttä. Rannaton meri tai valtava vuori ovat tyypillisiä esimerkkejä edellisestä, ukkosilma tai hirmumyrsky jälkimmäisestä ylevyyden lajista. Edellä on jo osoitettu, että tämä Kantin tekemä ero ei perustu mihinkään syvään olennaiseen erilaisuuteen. Kaikki ylevä on pohjaltaan voiman ylevyyttä. Voima voi vain ilmetä toisinaan suoranaisesti toimivana (kuten esim. ukkosessa tai maanjäristyksessä), toisinaan taasen uinuvana, salattuna ja kasattuna (kuten korkeassa vuoressa, jylhässä metsässä, paikallisessa ulottuvaisuudessa), ja se oikeutettu ajatus, mikä sisältyy Kantin jaoitukseen, tulee oikeammin ilmaistuksi, jos puhutaan lepäävän tai pidätetyn ja toimivan tai purkautuvan voiman ylevyydestä.

Monimutkaisemmin kuin Kant jaoittelee ylevyyttä V i-

scher.[1] Tavallisen kolmijakonsa mukaisesti hän ensin erottaa objektiivisen, subjektiivisen ja objektiivis-subjektiivisen ylevyyden lajin. Objektiivisella ylevyydellä Vischer tarkoittaa ulkoluonnossa (s.o. ihmispersoonallisuuden ulkopuolella) ilmenevää ylevyyttä, joka taasen vuorostaan jakaantuu kolmeen alalajiin, nim. paikan, ajan ja voiman ylevyyteen. Subjektiivinen ylevyys on ihmispersoonallisuudessa ilmenevää ylevyyttä, ja sitä on niinikään kolmea lajia, nim. intohimon, pahan ja hyvän tahdon ylevyyttä. Kolmas ylevyyden päälaji on molempien ensimmäisten yhtymä, ja sitä nimittää Vischer traagillisuudeksi.

Vischerin jaoituksen perustana on ilmeisesti se näkökohta, missä ylevyys ilmenee. Jos tältä pohjalta ylevyyttä alalajeihin jaoiteltaisiin, olisi kai luonnollisin ja olennaisin jaoitus erottaa ulkoluonnon ja ihmispersoonallisuuden ylevyys toisistaan. Ihmispersoonallisuudessa ilmenevä ylevyys olisi kuitenkin edelleen jaoiteltava toisin kuin Vischer jaoittelee, nim. ihmisen sielullisen rakenteen pääpuolien mukaan. Sen sijaan että Vischer erottaa vain intohimon ja hyvän ja pahan tahdon ylevyyttä, olisi erotettava tahdon, älyn, tunne-elämän, vieläpä ehkä erikoisesti mielikuvituksenkin ylevyyttä. Sellaiset ajatusvoiman jättiläiset kuin esim. Platon, Aristoteles, Spinoza, Kant edustavat epäilemättä aivan erikoista inhimillisen ylevyyden lajia, jota oikeammin on kutsuttava älylliseksi ylevyydeksi. Se ylevä vaikutelma, jonka meissä herättää esim. Danten, Michel-Angelon, Shakespearen, Ibsenin, Böcklinin, vieläpä osittain Victor Hugon ja Zolankin teoksissa ilmenevä taiteellinen luomisvoima, pakottaa meitä puhumaan mielikuvituksen ylevyydestä erikoisena ylevyyden lajina, sillä tuo vaikutelma on epäilemättä etusijassa noissa tuotteissa ilmenevän kuvausvoiman ylimittaisuuden herättämä. Kun taasen ajattelemme sellaisia persoonallisuuksia kuin esim. Rousseau ja

Pestalozzi ja koetamme tehdä itsellemme selväksi, mihin etusijassa perustuu heidän persoonallisuutensa herättämä valtavuuden tuntu, niin huomaamme, että meidän täytyy puhua myöskin tunne-elämän ylevyydestä erikoisena inhimillisen ylevyyden lajina. Tahdon erinomaisen voiman herättämä ylevän vaikutelma on aina ollut niin tunnettu ja huomattu, ettei tarvitse sen enempää todistella erikoista tahdon ylevyyttä olevan olemassa eikä sitä esimerkeillä valaista.

Paitsi sen seikan nojalla, missä muodossa ja millä aloilla ylimittainen voima ilmenee, voidaan ylevää jaoitella myöskin sen näkökohdan nojalla, mihin suuntaan ylimittainen voima on kääntynyt, hävittäväänkö vai rakentavaan. Elämää tuhoovat tai sitä uhkaavat luonnonvoimat (rajuilmat, maanjäristykset, tulen, taudin, salaman, lumivyöryn, tulvan hävitykset) samoinkuin myöskin valtavaksi kohoova paha tahto ovat laadultaan hävittävää ylevyyttä, kun taasen elämää edistävät luonnonvoimat (valo, lämpö, ilma, maa kasvuvoiman ja hedelmällisyyden lähteenä, tuli ja vesi ihmisen palvelijoina) sekä hyvään suuntautuva valtava tahto ovat rakentavan ylevyyden ilmiöitä. — Ne alalajit, joihin tällaisten jakoperusteitten pohjalta ylevyyttä voi jaoitella, eivät ole kuitenkaan niin tärkeitä, että niitä välttämättä tarvitsisi tässä seikkaperäisemmin käsitellä. Riittää kun vain viitataan niihin ja niitten takaa avautuviin jatkuviin jaoitusmahdollisuuksiin. Sen sijaan koskettelemme tässä hiukan tarkemmin muutamia aivan yksityisiä ja kielenkin erikoisilla nimityksillä osoittamia ylevyyden alalajeja eli erikoistumia.

1. Arvokkuus

on yksi sellainen ylevyyden erikoistuma, jossa tuntuu olevan syytä hiukan viivähtää, koska erinäisten uusimpien ja

huomattavien muunnosopin käsittelijäin tästä muunnoksesta antama selvitys ei mielestäni ole lopullisesti tyydyttävä. Ajattelen tässä lähinnä Hirnin ja Volkeltin, toisistaan muuten aivan suuresti eroavia arvokkuuden selvittelyjä. Hirnin selvitys ei ole mielestäni lopullisesti tyydyttävä senvuoksi, että se jää ikäänkuin keskeneräiseksi. Siinä viitataan tosin oleellisiin ja oikeihin näkökohtiin, mutta ei kehitetä niistä johtuvia ajatuksia loppuun, vaan tyydytään pääasiassa ainoastaan toteamaan, että arvokkuus "on vain ankarampaa suloa". "Jos sulo edustaa lapsenomaista, aistieloista ja välitöntä, niin edustaa arvokkuus järkiperäistä ja tietoista. Jos sulo on kepeätä ja sukoilevaa, niin on arvokkuus lujaa, luoksepääsemätöntä ja suljettua."[1] Näillä ja niihin vielä jatkona liittyvillä muutamilla muilla rinnastuksilla, joissa sulo ja arvokkuus asetetaan vastakkain, ei arvokkuuden käsite tule mielestäni kuitenkaan riittävästi eikä täsmällisesti selvitetyksi, niin oikeita ja valaisevia kuin rinnastukset semmoisinaan muuten ovatkin.

Volkelt taasen ei ole suinkaan jättänyt selvitystään arvokkuudesta keskeneräiseksi eikä epätäsmälliseksi, mutta hän on mielestäni selvittänyt arvokkuutta yksipuoliseen ja liian ahtaaseen suuntaan. Volkelt nim. ymmärtää arvokkuudella sitä ulkonaisesti (s.o. sanoissa, ilmeissä, eleissä, teoissa ja koko olennossa) ilmenevää levollisuutta, varmuutta, tyyneyttä ja vakavuutta, minkä ihmiselle antaa oman erinomaisen siveellisen mielialan ja voiman tunto. "Siveellisellä pohjalla seisominen ja siitä aiheutuva mielialan lujuus ovat arvokkuuden välttämättömänä edellytyksenä", sanoo Volkelt (Syst. II, s. 177).

Nyt on tosin laita niin, että arvokkuuden tavallisen kielenkäytön mukaista merkitystä on melkoisesti supistettava, jos mieli puhua arvokkuudesta esteettisenä muunnoksena ja nimenomaan eräänä ylevyyden lajina. Henkilössä täytyy ilmetä erinomaisen, ylimittaisen voiman ja sisäisen rikkau-

den ja hänen olennossaan ulkonaisesti havaittavan tyyneyden, varmuuden ja vakavuuden täytyy sellaisen voiman ja sisäisen rikkauden olemassaoloon selvästi viitata, jos mieli puhua ylevästä arvokkuudesta. Jokapäiväisessä puheessa käytetään arvokas sanaa lukemattomissa sellaisissa tilaisuuksissa, joissa ei mikään ylimittainen voima eikä erinomainen sisäinen rikkaus ole kysymyksessä ja joissa senvuoksi ei mitään ylevää arvokkuutta ole olemassa. Mutta vaikka meidän näin ollen on melkoisesti pingoitettava ylöspäin ja supistettava alaspäin arvokas sanan jokapäiväisen kielenkäytön mukaista merkitystä voidaksemme tällä sanalla ilmaista erästä ylevyyden erikoislajia, niin ei tämän supistuksen käsittääkseni suinkaan tarvitse tapahtua siihen suuntaan, mihin Volkelt arvokas sanan merkitystä supistaa. Erinomaisen siveellisen mielialan ja voiman tunto ei ole suinkaan ainoa seikka, mikä voi antaa ihmisen ulko-olennolle sen vakavuuden, varmuuden ja levollisuuden, jona arvokkuus ulkonaisesti ilmenee. Sama ulkonainen leima ja sama sielullinen vaikutus voi aiheutua monista muista syistä. Jonkun vanhan kuuluisan suvun jäsenellä voi käsitys oman syntyperän erinomaisesta arvosta, sen yhtäältä velvoittavasta ja vastuuntunnetta voimakkaasti terästävästä, toisaalta kohottavasta, lujuutta ja varmuutta antavasta merkityksestä niin täyttää mielen, että henkilön koko ulkonaisessa esiintymisessä on aivan erikoinen aateluuden leima, jota empimättä sanomme yleväksi arvokkuudeksi. Toiselle voi antaa samantapaisen leiman tietoisuus ja tunne oman aseman, viran tai suoritettavan tehtävän erinomaisestä tärkeydestä. Niin esim. vastuunalaisessa asemassa olevalle valtiomiehelle, sotapäällikölle, tuomarille, papille ym. Kolmanteen vaikuttaa hillitsevästi ja kohottavasti esim. oman erinomaisen tahdonvoiman, kyvyn, yleensä henkisen ylemmyyden tunto tai ehkä vain tietoisuus siitä, että on jollakin muulla tavalla poikkeusihminen joko sen nojalla,

että on uskaltanut ja tehnyt tai kokenut jotain erinomaista, olipa se sitten hyvään tai pahaan suuntaan. Tällä tavalla voivat tuntea itsensä "yli-ihmisiksi" monesti suuret rikollisetkin, ja tämä yli-ihmisyyden tunto voi olla heille yhtäältä velvoittavana ja hillitsevänä, toisaalta kohottavana aateluutena, joka painaa heidän ulkonaiseen esiintymiseensä hyvinkin vaikuttavan arvokkuuden leiman. Todellisuudesta on tunnettua, että suuret rikolliset ovat joissakin tilanteissa voineet osoittaa aivan erinomaista arvokkuutta. Tällaiset seikat todistavat, ettei siveellisen ylemmyyden tunto suinkaan ole ainoa arvokkuuden sisäinen syy. Ylhäinen syntyperä, vastuunalainen asema, erinomainen lahjakkuus, suuri tahdontarmo, harvinaiset kohtalot eivät semmoisinaan ole suinkaan mitään siveellisen ylemmyyden perusteita. Kaikista vähiten on sitä rikollisuudessa osoitettu yli-ihmismäisyys. Mutta kuitenkin voivat tällaiset seikat antaa henkilölle erikoisen velvoittavan ja kohottavan aateluuden tunnon, joka painaa ihmisen ulkonaiseen olentoon arvokkuuden leiman. Tästä selviää, että arvokkuuden sisäinen syy on laajempi ja moninaisempi kuin Volkelt otaksuu. Tänä sisäisenä syynä on vain yleensä oman erikoisen merkityksen tai tärkeyden tunto. Mutta tämä tärkeys voi perustua hyvin erilaisiin seikkoihin: siveelliseen ylemmyyteen, henkiseen etevyyteen, tahdon erinomaiseen tarmoon, korkeaan yhteiskunnalliseen, valtiolliseen tai virka-asemaan, erinomaisiin kohtaloihin tai yleensä vain yhteen tai toiseen seikkaan nojautuvaan yli-ihmisasemaan.[1] Välttämätöntä on vain, että tämä tärkeys on jotain henkilölle itselleen kuuluvaa, hänen omaansa tai ainakin nimenomaan häneen heijastuvaa, sellaista tärkeyttä, joka antaa juuri henkilölle itselleen erinomaisen merkityksen. Voi olla nim. laita myöskin niin, että henkilö itse ei ole millään tavalla tärkeä eikä merkitsevä, mutta tilanne. Tästä tilanteen tärkeydestä voivat siinä esiintyvät henkilöt olla tietoiset, ja se tietoisuus voi taasen-

kin antaa heidän ulkonaiselle esiintymiselleen erikoisen leiman, joka suuresti muistuttaa arvokkuuden ulkonaista leimaa, mutta on kuitenkin toinen ylevyyden muoto, josta pian tulee puhe. — Toiseksi täytyy, jos mieli arvokkaan leiman syntyä, henkilön itsensä olla tietoinen omasta erinomaisesta merkityksestään, ei tosin välttämättä käsitteellisesti, mutta ainakin tunteenomaisesti. Näin pitkälle on oikea Edv. v. Hartmannin määritelmä: "Arvokkuus on oman ylevyyden tietoisuuden välitöntä ilmenemistä ulko-olennossa."[1] Tämä määritelmä on kuitenkin epätäydellinen. Ei riitä, että yksilö on ylevä, s.o. erinomaisen merkitsevä suuntaan tai toiseen ja että tämän oman erinomaisen merkityksen tietoisuus kuvastuu välittömästi ulko-olennossa. Sen tietoisuuden täytyy vaikuttaa yksilöön ja siis myöskin kuvastua hänen olennossaan määrätyllä tavalla. Oman ylevyyden tietoisuuden täytyy vaikuttaa hillitsevään suuntaan. Jos se vaikuttaa kiihottavaan, paisuttavaan ja pöyhistävään suuntaan — mikä myöskin saattaa tapahtua — niin syntyy toinen ylevyyden muunnos. On luonnollista, että oman ylevyyden tunto ja tietoisuus vaikuttaa juuri hillitsevään suuntaan sitä varmemmin kuta todellisempaa ja läheisemmin henkilölle itselleen kuuluvaa ylevyys on. Se joka on voimastaan ja ylemmyydestään ehdottoman varma, ei pidä tarpeellisena sillä rehennellä. Hän pikemmin peittelee kuin näyttelee ylemmyyttään, sillä hän tietää, että todellinen ylemmyys ja erinomainen voima tulee kyllä tarvittaessa näkyviin ja sitä vaikuttavammin, kuta vähemmän sitä koetetaan näyttää. "Ei kehu kelpo rikas eikä täysi kukkaro kilise", sanoo suomalainen sananlasku ja ilmaisee sillä erinomaisen sattuvasti arvokkuuden perusedellytyksen. Kuta todellisempaa, täyteläisempää ja korkeampaa ylevyys on, sitä voimakkaammin se tavallisesti vaikuttaa juuri hillitsevästi ja sitä välttämättömämmin se ilmenee ulkonaisesti arvokkuutena.

Tämän vuoksi esim. sukuaateluus, ylhäinen virka-asema, rikkaus tai muu ulkonainen ja lainamahti niin helposti vie onttoon ja väärään arvokkuuteen: tekoylhäisyyteen, mahtipontisuuteen ja prameuteen sekä vaikuttaa koomillisesti. Samasta syystä myöskin nuori harvoin voi olla arvokas. Arvokkuus edellyttää ikää, elämänkokemusta, vieläpä vaikeita taisteluitakin, joissa ihminen on saanut syvästi tulla tuntemaan voimansa ja voimattomuutensa. Ja vasta tällaisten taistelujen ja syvien kokemusten kiirastulessa puhdistunut ja karaistu oman voiman tunto on oikein omansa painamaan henkilön esiintymiseen sen vakavan, hillityn ja pidättyväisen varmuuden ja lujuuden leiman, jota nimitämme arvokkuudeksi.

Jos tässä esitetyt näkökohdat on supistettava lyhyeen määritelmään, kuuluisi se: Arvokkuus on oman ylevyyden tunnon ulkonaiseen esiintymiseen painama hillityn varmuuden, vakavuuden, lujuuden ja levollisuuden leima.

2. Majesteettisuus, juhlallisuus, pateettisuus.

Kun arvokkuus kohoaa hyvin korkeaan asteeseen ja kun se aiheutuu nimenomaan erinomaisen valta-aseman tunnosta (kuten etenkin hallitsijoilla), nimitämme sitä majesteettisuudeksi. Vertauksellisesti voimme sitten käyttää tätä mainesanaa muistakin kuin hallitsijoista, jopa luonnonesineistäkin. Valtava vuori kohoaa majesteetillisena yli pilvien, suuri joki virtaa majesteetillisena, suunnaton valtamerilaiva halkoo aaltoja majesteetillisena jne. Tällöin me lainaamme esineelle sen erinomaisen valta-aseman tunnon, joka todellisesti olevana antaa elävän hallitsijan ulkonaiselle esiintymiselle majesteettisuuden lei-

man. Ja me lainaamme sen senvuoksi, että esineellä on meidän silmissämme sama majesteettisuuden ulkoleima (nim. ylimittainen hillittynä ja pidättyväisenä esiintyvä voima), mikä on ominainen todellisille majesteeteille. Kun ulkoleima on sama, vaatii tunteemme, että sisäinen syykin on oleva sama ja panee itse tuon sisäisen syyn esineeseen, milloin siinä itsessään sitä ei voi olla.

Kun pääasiassa sama ulkoleima (hillitty varmuus, vakavuus, lujuus, levollisuus, painokkuus), mikä on ominainen arvokkuudelle, ei johdu oman ylevyyden, vaan tilanteen ylevyyden tunnosta, nimitämme tätä leimaa juhlallisuudeksi. Tällekin käsitteelle Volkelt antaa mielestäni liian ahtaan merkityksen. Volkeltin mukaan voitaisiin juhlallisuudesta puhua vain uskonnollisella alalla, vain siellä, missä "tavaton voima pyrkii aistillisesta yliaistilliseen". Kielenkäyttö ei tiedä tällaisesta rajoituksesta mitään eikä ole helppo nähdäkään sellaiseen rajoitukseen pätevää syytä. Epäilemättä uskonnollisen elämän ala on erityisen rikas juhlallisista tilanteista. Mikäpä olisikaan ihmiselle tärkeämpää kuin kysymys hänen iäisestä onnestaan tai onnettomuudestaan, ja siitähän pohjaltaan uskonnossa on aina kysymys. Senvuoksi jumalanpalvelusmenot, uskonnolliset toimitukset ja yleensä kaikki, mikä johtaa ajatuksemme suurimpaan ja tärkeimpään kaikista kysymyksistä, on erityisesti omansa herättämään juhlallisuutta. Mutta juhlallisuutta voivat herättää lukemattomat sellaisetkin tilanteet, joilla ei ole mitään tekemistä uskonnon kanssa. Maallisellakin alalla on asioita, jotka ovat kyllin tärkeitä täyttääkseen ihmismielen tärkeyden tunnolla ja antaakseen ihmisen ulkonaisellekin esiintymiselle senmukaisen leiman. Tärkeät ratkaisut ja tapahtumat, joista riippuu yksityisten, vieläpä ehkä kokonaisten kansojen kohtalot, täyttävät ehdottomasti näitten ratkaisujen ja tapahtumain tärkeydestä selvästi tietoisten mielet sillä tunteella,

joka ulkonaisesti ilmenee juhlallisuutena. Me emme voi kuvitella Caesaria muuten kuin juhlalliseksi sillä hetkellä, jolloin hän lausui kuuluisat sanansa: iacta est alea (arpa on heitetty) ja meni Rubiconin yli. Juhlallinen täytyy meistä yleensä olla jokaisen sellaisen tilanteen, jolloin täysin tietoisina asian kantavuudesta päätetään esim. sodasta tai rauhasta tai tehdään muita kansan kohtaloon syvästi vaikuttavia ratkaisuja. Ja juhlallisiksi kieli tällaisia tilanteita myös kutsuu. Saksalaisille on Saksan keisarikunnan julistus Versailles'issa epäilemättä juhlallinen tapahtuma, niinkuin meille suomalaisille Porvoon valtiopäivät. Empimättä kutsumme myös juhlallisiksi sellaisia nykyaikaisissa sosiaalisissa taisteluissa usein toistuvia tilanteita, joissa päätetään esim. suurista lakoista tai työsuluista. Ilmeistä on kuitenkin, ettei ainakaan näillä viimemainituilla tilanteilla ole mitään yhteyttä uskonnon kanssa, niinkuin sitä ei ole edellisilläkään. Juhlallisen ulkoleiman antaa yleensä vain tilanteen erinomaisen tärkeyden tunto, olkoonpa tuo tilanne sitten luonteeltaan uskonnollinen, maallinen tai muuten millainen hyvänsä.

Kun oman tai tilanteen erinomaisen tärkeyden tunto vaikuttaa päinvastaiseen suuntaan kuin arvokkaan ja juhlallisen ulkoleiman syntyessä, siis ei hillitsevästi, vaan kiihottavasti ja paisuttavasti, muodostuu uusi ylevyyden erikoistuma, nim. pateettisuus eli intoisuus. Volkeltin mukaan on pateettista ylevä silloin, "kun se pyrkii paisuttamaan ylevyyttään" (Syst. II, s. 184). Tämän määritelmän voisimme melkein hyväksyä, mutta ehdolla, että saamme tulkita sen olennaisesti toisin kuin Volkelt sen tulkitsee. Tietoisuus omasta ylevyydestä on nim. Volkeltille pateettisuuden tärkein tunnusmerkki. Tähän tietoisuuteen liittyy Volkeltin mielestä ihan itsestään pyrkimys säilyttää ylevyytensä. Ylevyyden säilyttämispyrkimys vie taasen aivan kuin konemaisesti sen paisuttamispyrkimykseen.

Tässä Volkelt on epäilemättä sangen oikeassa. Se, joka ei millään muotoa tahdo kadottaa ylevyyttään, koettaa luonnollisesti varmuuden vuoksi vielä paisuttaa sitä, sillä sehän on kaikkien paras ja tehokkain ylevyyden säilyttämiskeino. Me saatamme siis tunnustaa, että käytännössä pateettisuus varmaankin useimmiten ilmenee juuri ylevyyden paisuttamispyrkimyksenä. Kuitenkaan ei pateettisuuden olennaistunnusmerkkinä voi meidän kannaltamme katsoen olla se seikka, minkä Volkelt siksi käsittää. Tietoisuus ylevyydestä ei voi olla pateettisuuden erottavana tunnusmerkkinä, koskapa me olemme nähneet, että tämä tietoisuus on olemassa myöskin sekä arvokkuudessa että juhlallisuudessa, vieläpä majesteettisuudessakin. Mahdollisesti voisi sanoa, että pateettisuudessa tämä ylevyyden tietoisuus on selvempää ja käsitteellisempää kuin arvokkuudessa ja juhlallisuudessa, missä tunteenomaisempikin tietoisuus voi riittää. Pateettinen ihminen ehkä enemmän nimenomaan ajattelee omaa tai tilanteen ylevyyttä kuin arvokas tai juhlallinen. Mutta tämä tietoisuuden mahdollinen aste-ero ei ole kuitenkaan ratkaiseva seikka. Ratkaiseva seikka on se, mihin suuntaan ylevyyden tietoisuus vaikuttaa. Arvokkuudessa, juhlallisuudessa ja majesteettisuudessa se vaikuttaa hillitsevään, pateettisuudessa kiihottavaan ja paisuttavaan suuntaan. Arvokas ihminen pyrkii salaamaan erinomaista merkitystään, pateettinen tuomaan sitä mahdollisimman selvästi näkyviin. Teoreettisesti katsoen ei pateettisuuteen välttämättä tarvitse kuulua ylevyyden paisuttamispyrkimystä. Pateettisuuden vaikutus syntyy jo siellä, missä vain on tai näyttää olevan olemassa pyrkimys tuoda oleva ylevyys mahdollisimman selvästi, vaikuttavasti ja täyteläisesti näkyviin. Mutta käytännössä tähän olevan ylevyyden mahdollisimman tyhjentävään ilmaisemispyrkimykseen tavallisesti liittyy ylevyyden paisuttamispyrkimys syistä, joihin jo edellä viitattiin.

Tuntuisi nyt kaipaavan erityistä selitystä se seikka, miten ylevyyden tietoisuus tai tunto yhden kerran vaikuttaa hillitsevään, toisen kerran kiihottavaan ja paisuttavaan suuntaan. Tähän ei voi kuitenkaan antaa mitään yksityiskohtaista selitystä. Voi vain ylimalkaisesti sanoa, että se riippuu yhtäältä yksilöllisten luonteitten, toisaalta tilanteitten erilaisuudesta. Muutamiin luonteisiin vaikuttaa oman tai tilanteen ylevyyden tunto itse luonteen suunnan takia hillitsevästi, toisiin paisuttavasti. Muutamat tilanteet taasen pyrkivät oman erikoisuutensa takia vaikuttamaan samoihinkin luonteisiin etupäässä hillitsevästi, toiset kiihottavasti. Yleensä voi kuitenkin sanoa, että milloin ylevyyden tunto vaikuttaa paisuttavaan suuntaan, täytyy sitä pitää merkkinä siitä, että se tunto ja sen pohjana oleva ylevyys ei ole niin täyteläistä, tukevaa ja lujasti perusteltua kuin se ylevyyden tunto, joka vaikuttaa hillitsevään suuntaan. Kun kukkaro kilisee, niin se on merkkinä siitä, ettei se ole ihan ehdottomasti täysi. Tällä me samalla tunnustamme, ettei pateettisuus ole yhtä hieno ja ylhäinen ylevyyden muoto kuin arvokkuus, juhlallisuus ja majesteettisuus eikä myöskään yhtä vaikuttava. Mutta silti ei pateettisuutta tarvitse pitää aina ja ehdottomasti vikana ja heikkoutena, niinkuin käytännössä yleisesti tehdään ja niinkuin jotkut esteetikotkin tekevät.[1] Tosin on pateettisuudessa onttouden vaara erityisen lähellä, ja todellisuudessa paatos ehkä useimmin on juuri onttoa paatosta. Mutta teoreettisesti katsoen sen ei suinkaan tarvitse sitä olla eikä se todellisuudessakaan sitä sentään aina ole. Jos vain todella ylevä ydin on olemassa joko henkilössä tai tilanteessa, ei ole suinkaan mitään moitittavaa siinä, että tämä ylevä ydin pyrkii koko rikkaudessaan ja runsaudessaan näkyviin. Varsinkin runous tarjookin vallan vakuuttavia esimerkkejä siitä, että pateettisuutta täysin hyvässä merkityksessä voi olla olemassa. Onhan myönnettävä, että esim.

Schillerin varsinkin nuoruuden tuotteissa (ajateltakoon vain ennen kaikkea ”Rosvoja”), **Wagnerin** säveldraamoissa, vieläpä joissakin **Ibseninkin** teoksissa (etenkin Brandissa), puhumattakaan monista **Victor Hugon** ja **Zolan** teoksista, on hyvinkin ilmeinen pateettisuuden leima. Kuka tahtoisi kuitenkaan kieltää näiltä tuotteilta korkeaa taiteellista arvoa ja erinomaista vaikuttavaisuutta? Uusimmasta suomalaisesta kirjallisuudestamme voisi valaisevana yleensä oikeutetun paatoksen edustajana mainita **Johannes Linnankosken**. Toisaalta voi Linnankoski olla myös hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka lähellä pateettisuutta onttouden vaara on, sillä siellä täällä soinnahtaa Linnankosken paatos hiukan ontolta. Niin esim. näytelmässä ”Simson ja Delila” sekä erinäisissä ”Sirpaleissa” (”Keväiset hanget”, ”Nuoruudelle”, ”Huutavan äänen päivä” ym.).

Niinkuin edellisessä jo on tullut huomautetuksi, ei pateettisuuden pohjana olevan ylevyyden suinkaan aina tarvitse olla nimenomaan henkilön omaa ylevyyttä, se voi myöskin olla tilanteen tai asian ylevyyttä. Esim. puhe voi tulla pateettiseksi sen takia, että puhujan mielestä joko tilanne tai puheen esine on niin erinomaisen merkitsevä, että se vaatii erityisen korkeaa äänilajia. Samoin saattaa esim. uskonnollisen tai isänmaallisen runon tehdä pateettiseksi runoilijassa voimakkaana elävä tunne aiheen ylevyydestä. Pateettisuus on siis laajempi käsite kuin arvokkuus ja juhlallisuus. Se vastaa alaltaan niitä molempia, sillä se ylevyys, jonka tunto, paisuttavasti vaikuttaessaan, ulkonaisesti ilmenee pateettisuutena, voi olla joko henkilössä tai henkilön ulkopuolella olevaa. Mutta pateettisuus itse sitävastoin voi käsittääkseni ilmetä vain ihmisessä tai ihmisten tuotteissa, ei ulkoesineissä ihmisestä riippumattomana. Tarkemmin sanoen: pateettisia voivat olla vain ihmisen sisäisen olemuksen ilmaukset. Tältä kannalta kat-

soen täytyy tuntua oudolta puhua esim. pateettisesta maisemasta, niinkuin Volkelt tekee (Syst. II, s. 186).

II.

Sulo.

1. Sulon ulkokohtainen luonne.

Sulo on epäilemättä käsitettävä etupäässä inhimilliseksi tai ainakin elollisille olennoille kuuluvaksi ominaisuudeksi, ja alkuaan se varmaan onkin sellaiseksi käsitetty ahtaammin kuin nyt. Kuten niin moni alkuaan inhimillinen ominaisuus on sulokin kuitenkin vähitellen ruvennut merkitsemään myöskin ulkoluonnon esineille kuuluvaa ominaisuutta, ensin ehkä vain vertauskuvallisesti, sittemmin myöskin sananmukaisesti. Nykyisen kielenkäytön mukaan ei tunnu juuri sen luonnottomammalta puhua ulkoesineitten sulosta kuin ihmisolennonkaan.

Mitä suloon inhimillisenä ominaisuutena tulee, sanoo meille välitön ja sangen varma tunne, missä ihmisryhmissä sulo ennen kaikkea ilmenee. Ei liene mitään erimielisyyttä siitä maallikkojen sen enempää kuin teoreetikkojenkaan kesken, että sulo ennen kaikkea on naissukupuolelle kuuluva ominaisuus. Yhtä varma on tunteemme siinäkin, että jos ihmisolennot jaetaan eri ryhmiin ikäkausien perusteella, niin sulo on paljoa suuremmassa määrässä lapsuudelle ja nuoruudelle kuuluva ominaisuus kuin myöhemmille ikäkausille. Tällä ei ole tietysti sanottu, ettei miesolennoissa ja myöhemmissäkin ikäkausissa voisi suloa ilmetä. Vielä vähemmin on sillä sanottu, että jokainen nainen, lapsi tai nuorukainen ilman muuta olisi sulokas. Tällä on ainoastaan osoitettu sulon tavallisimmat ilmenemisalueet.

Kun on mainittava esimerkkejä sulokkaista ihmisyksilöistä, on luonnollisista syistä paras valita nämä esimerkit taiteen alalta. Miten sulo ruumiillisesti ilmenee, siitä antavat luonnollisesti kuvaamataiteitten tuotteet havainnollisimman käsityksen, kun taasen runouden esittämät sulokkaat ihmisyksilöt kuvastavat suloa etupäässä sisäisenä ja henkisenä ominaisuutena, vaikka luonnollisesti silloinkin välttämättä myös ulkonaisesti ilmenevänä. Kuvanveiston tuotteista täytynee sellaisia luomia kuin Knidoksen Afroditea, Medicin Venusta, Apollo Sauroktonosta tai Praksiteleen Hermestä ja Dionysos poikaa pitää erityisen tyypillisinä sulon edustajina. Maalaustaiteen tuotteista valaisevat samaa esteettistä muunnosta sellaiset teokset kuin esim. M u r i l l o n Johannes ja lammas, R a f f a e l i n Madonna della Sedia, G u i d o R e n i n Kristus ja Johannes tai T i z i a n i n Flora. Runous tarjoo sulon esimerkkejä ihan rajattomiin. Runoudessa esitettyä suloa ajatellessa johtuvat ehkä lähinnä mieleen G o e t h e n useat naishahmot: Mignon (Wilhelm Meisterista), Gretchen (Faustista), Lotte (Nuoren Wertherin kärsimyksistä), Klärchen (Egmontista), Dorothea (Hermann u. Dorotheasta). Niihin voisi lisätä V o s s i n Luisen, G r i l l p a r z e r i n Heron, S h a k e s p e a r e n Portian (Venetsian kauppiaasta), T o l s t o i n Kittyn (Sota ja rauha romaanista), T e g n é r i n Ingeborgin (Fritjofin sadusta), R u n e b e r g i n Hannan, Annikin (A h o n Panusta), useat L i n n a n k o s k e n naishahmoista ”Laulussa tulipunaisesta kukasta” (etenkin Gaselli, Pihlajanterttu, Annansilmä, Vedenneito). Tietysti tässä luetellut naishahmot eivät ole vain yksistään ja aina sulokkaita. Monet niistä, kuten esim. Gretchen, Hero, Klärchen, muuttuvat kohtalojen kehittyessä traagillisiksi. He ovat sulokkaita vain kehityksensä alkupäässä. Mutta kaikessa tapauksessa kuuluu sulo heidän luonteensa rakenteeseen, vaikka olosuhteet, joihin he

joutuvat, estävät sitä enempää ilmenemästä ja pakottavat luonteen toiset puolet esille. Sulo voi tietysti ilmetä runoudessa vielä toisessakin muodossa kuin kuvatuissa luonteissa. Se voi ilmetä runoteoksen koko sävyssä. Goethen lyriikka ja hänen eepoksensa Hermann und Dorothèa, Vossin idyllinen eepos "Luise", Runebergin "Julkvällen" ja monet hänen lyyrillisistä runoistaan, Franzénin, Topeliuksen ja J. H. Erkon varsinkin aikaisempi tuotanto tarjoovat esimerkkejä tällaisesta sulosta. Viittaan vain erityisen tyypillisinä sellaisiin Goethen runoihin kuin esim. "Gefunden" ("Ich ging im Wald So für mich hin, Und nichts zu suchen Das war mein Sinn —") ja "Brautnacht" ("Im Schlafgemach, entfernt vom Feste, Sitzt Amor dir getreu und bebt"), Topeliuksen "Vågen" (Det var en natt i svalka; på fästet månen sken"); Fågelens visa" (Där sjöng en fågel på lindekvist"); Fingerräkningen" ("Nog minns du, söta Hilda, än den kvälln") ja J. H. Erkon tunnettuihin lauluihin "Kevätlinnuille etelässä" ja "Laula tyttö".

Kun luonnon sulosta on kysymys, johtuvat lähinnä mieleen sellaiset ilmiöt kuin pehmeitten, viheriäin rantojen reunustamat rauhalliset sisäjärvet tai hymyilevät metsälammet, hiljaisessa tuulessa huojuvat ruispellot, lirisevät purot, leppoisesti loiskivat laineet, kasvikunnasta kielot, orvokit ja lemmikit, eläinten joukosta gasellit, vuorivuohet, laululinnut jne.

Jo näistä esimerkeistä voi vaikeudetta havaita jonkin kaikille sulokkaille ilmiöille yhteisen, tosin toistaiseksi kielteisen piirteen. Sulokkaat esineet eivät voi koskaan olla kovin suuria. Lirisevä puro on sulokas, mutta kohiseva koski ei. Leppoisan kesätuulen liikuttamien laineitten hiljainen loiskinta rantakiviä vasten tuntuu suloiselta. Mutta jos tuuli yltyy myrskyksi ja heittää laineita rantaa kohti hurjalla voimalla, häviää sulon vaikutelma. Kuitenkaan ei

sulokkaiden esineitten tarvitse välttämättä olla erityisen pieniä, riittää, kun niissä ilmenevä voima vain ei kohoa jonkinlaista tasaista keskimittaa korkeammalle. Tältä kannalta katsoen on sulo ylevyyden vastakohta. Ylevässä esineessä ilmenevän voiman täytyy olla ylimittainen, sulokkaassa ilmenevä voima ei saa olla keskimittaista suurempi.

Kuitenkaan ei suhteellinen pienuus yksinään riitä tekemään esinettä sulokkaaksi. Ei läheskään kaikki, missä ilmenee vain keskimittainen tai sitä vielä paljoa pienempikin voima, ole sulokasta. Vilussaan värjöttävä, nälän ja sairauden kuihduttama repaleinen kerjäläispoika, kuivunut metsäpuro, jonka pohjassa vain jokin vesipisara lirisee, vaivaiskoivu tai yleensä maisema, jossa kasvullisuus on kylmyyden, karuuden tai elonvoiman puutteen takia näätynyt, ovat kaikki näkyjä, joissa ilmenee hyvin vähäinen voima. Mutta ainoakaan niistä ei tee sulokasta, vaan säälittävän, surkean tai viheliäisen vaikutuksen.

Pienen voiman täytyy siis nähtävästi ilmetä määrätyllä tavalla, ennenkuin ilmiö on sulokas. Tai oikeammin: voiman ja sen ilmauksen täytyy olla keskenään määrätyssä suhteessa, jotta sulon vaikutelma syntyisi. Millainen on tämä suhde? Lyhyimmin sanoen: se on sopusoinnun ja sovinnollisen tasapainon suhde. Tältäkin kannalta katsoen on sulo ylevyyden vastakohta, ja viittaus tähän vastakohtaisuuteen on ehkä paraiten omansa valaisemaan sulon luonnetta. Ylevässä ilmiössähän on, kuten näimme, aina jonkinlainen jännitetty ja sotainen suhde olemassa voiman ja sen ulkonaisen ilmauksen välillä. Siinä on voima niin suuri, ettei se tunnu mahtuvan ulkonaiseen ilmaukseensa, vaan pyrkii särkemään sen. Sulokkaassa ilmiössä on voiman ja sen ulkonaisen ilmauksen välinen suhde aivan tämän vastainen: siinä voima mitä sovinnollisimmin ja vaivattomimmin sulautuu sille täydellisesti soveltuvaan ja sen

ilmaukseksi vastustelematta antautuvaan ulkonaiseen muotoon tai "kuvaan". Tämä voiman ja sen ilmauksen välisen sopusoinnun, sovinollisuuden ja vaivattoman tasapainon tuntu on käsittääkseni sulon vaikutelman tärkein aines. Sen tunnun yleisenä edellytyksenä on se seikka, johon jo ensiksi viitattiin, että nim. ilmenevä voima ei saa olla erityisen suuri. Tältä pohjalta käyvät vaikeudetta ymmärrettäviksi ja selitettäviksi sulon erikoispuolet ja piirteet. Ensinnäkin inhimillisen sulon tärkeimmät erikoisuudet. Koska voiman ja ilmauksen välinen täydellinen sopusointu, sovinnollisuus ja vaivaton tasapaino on sulon olennaisin tunnusmerkki, täytyy kaiken ponnistuksen, vaivan ja taistelun, vieläpä siihen suuntaan viittaavien mielikuvienkin olla sulolle vierasta ja sen luonteen vastaista. Tässä suhteessa on varsinkin se ylevyyden muoto, jota nimitämme arvokkuudeksi, valaiseva sulon vastakohta. Arvokkuus on tavallisesti taistelujen tulos, syvien ja usein katkerienkin kokemusten kalliilla hinnalla ostettu hedelmä, sulo on jumalten lahja. Edellinen on aina hankittava, jälkimmäinen saadaan ilmaiseksi — jos nim. saadaan. Tältä kannalta ymmärtää nyt, miksi arvokkuus tavallisesti on kypsyneelle ikäkaudelle kuuluva ominaisuus, sulo sitävastoin lapsuuden ja nuoruuden etuoikeus. Tästä samasta sulon perusluonteesta johtuu myöskin luonnollisena seurauksena inhimilliselle sulolle ominainen vaistomaisuus ja tiedottomuus. Kaikki harkinta ja suunnittelu, jopa tietoinen toimintakin semmoisenaan viittaa aina vaivaan ja ponnistukseen. Se on merkkinä siitä, että jokin voima ei ole löytänyt soveliainta ilmaustaan itsestään, vaan sitä on täytynyt hakea, ts. t e h d ä jotain sen löytämiseksi. Mutta sulolle on ominainen juuri se tuntu, että sulokkaassa esineessä voima on löytänyt soveliaimman ilmauksensa hakematta, ihan itsestään. Tätähän merkitsee juuri sulolle olennainen voiman ja ilmauksen välinen täydellinen sopusointu, sovinnollisuus

ja vaivaton tasapaino. Mutta "itsestään" löydetyiltä tuntuvat ja "itsestään" löydettyjä ovat vain ne ilmaukset, joitten takaa ei näy harkintaa, ei edes tietoisuutta, ts.: ne, jotka ovat vaistomaisia. Sulo, jonka takaa pilkistää tietoisuus, kadottaa jo heti sen takia hienoimman tuoksunsa ja raikkaimman luontoperäisyytensä ja on vaarassa vaikuttaa keimailevalta (koketterialta). Inhimillisen sulon täytyy siis olla vaistomaista ei senvuoksi, että vaistomaisuus semmoisenaan olisi sulon tunnusmerkki, vaan senvuoksi, että yleensä ainoastaan vaistomaisissa ilmauksissa on toteutuneena se voiman ja ulkonaisen ilmauksen välinen täydellinen ja vaivaton sopusointu ja tasapaino, mikä on sulossa pääasiana. Teoreettisesti katsoen saattaisi tietysti ajatella, että ihminen esim. äärimmäisen harjoituksen kautta saisi eleensä, liikkeensä ja yleensä sisäisen olentonsa ilmaukset niin täysin valtoihinsa, että sisäinen olento tuntuisi löytävän ilmauksensa ihan itsestään ilman harkintaa ja vaivaa, ja niin ollen täydellinen sopusointu ja tasapaino voiman ja ilmauksen välillä näyttäisi olevan olemassa. Mikäli tämä on mahdollista, sikäli voi puhua myöskin hankkimalla saavutetusta sulosta. Mutta ensinnäkin todellisuudessa vie aniharvoin uutterinkaan harjoitus siihen tulokseen. Ja toiseksi: jos se siihen vie, on oikeastaan tultu jälleen takaisin vaistomaisuuteen. Harjoitus on luonut totunnan, joka on muuttunut uudeksi luonnoksi, eikä ilmauksia enää ohjaa tietoinen harkinta, vaan välitön tunne, ts.: vaisto.

Kuinka olennainen piirre tämä sulon luonnosta seuraamuksena johtuva vaistomaisuus on inhimilliselle sulolle, selviää ehkä paraiten, kun tarkastetaan sulon suhdetta siveellisyyteen, siveellisyyteen varsinkin siihen nähden, mikäli se koskee ihmisen aisti- ja henkiluonnon välistä suhdetta. Hyvin tunnettu kokemustosiasiahan on, että missä velvollisuus tunnetaan taakkana ja lakina, lakina,

jonka noudattaminen vaatii vaivaa, kieltäymystä, uhreja ja taistelua, sieltä on sulo kaukana. Kieltäymysten ja taistelujen hinnalla saavutettu siveellisyys ja sulo eivät viihdy saman katon alla. Siksi onkin, niinkuin kokemuksesta hyvin tunnetaan, esim. kaikissa puritaanisissa ja pietistisissä, s.o. lakia ja vaatimusta voimakkaasti tehostavissa uskonnollisissa suunnissa, samoinkuin ns. rigoristista (s.o. tinkimättömän ankaraa) moraalia edustavissa maailmankatsomuksissa jotakin syvästi sulotonta ja synkkää. Siksi on myöskin niin sattuva ja ytimeen osuva se Schillerin huomautus Kantin siveysoppia vastaan, että nim. Kantin ankara velvollisuuden käsitys on omansa karkoittamaan kaikki sulottaret.[1] Ja vielä pitemmälle mennen saattaa sanoa, että koko kristillisen elämänkäsityksen sulottomuus johtuu samasta perussyystä, ja se kuvastuu myöskin hyvin selvästi askeettista kristillisyyttä edustavassa taiteessa, varsinkin kun sitä verrataan helleeniseen taiteeseen. Kaikkien näitten ilmiöitten sulottomuuden perussyy on selvä. Se on se, johon jo monesti on viitattu. Sulolle on olennaista voiman ja ilmauksen, siis ihmisestä siveelliseltä kannalta puhuen: henkiluonnon ja aistiluonnon välinen täydellinen ja vaivaton sopusointu, sovinnollisuus ja tasapaino. Tätä täydellistä ja vaivatonta sopusointua, sovinnollisuutta ja tasapainoa ei ole siellä, missä aistiluonto vain pakottaen ja nujertaen on saatu alistumaan hengen komennon ja siveellisen vaatimuksen alaiseksi, missä toisin sanoen "liha" on täytynyt "ristiinnaulita", ennenkuin henki on voinut päästä herruuteen ja siveellinen vaatimus tulla toteutetuksi. Senvuoksi ei ole siellä suloakaan.

Toisaalta ei ole myöskään suloa siellä, missä aistiluonto on anastanut ylivallan ja vietit vapaina riehuvat ja esteettä etsivät tyydytystä, sillä eihän sielläkään ole olemassa mitään sopusointua ja tasapainoa henkiluonnon ja aistiluonnon välillä. Voiko näin ollen siveellisyys ja sulo koskaan

olla yhtyneenä samassa henkilössä, ja millaista täytyy sen siveellisyyden olla, joka ei karkoita suloa luotaan? Schiller on antanut tähän oikean ja runollisiin kuviin puetun vastauksen. Siveellisyys ja sulo ovat yhtyneinä "kauniissa sielussa", sanoo Schiller. "Kaunis sielu" on taasen sellainen persoonallisuus, jossa aistiluonto ja järki, oma halu ja velvollisuus ovat sopusoinnussa keskenään. Schiller määritteleekin sulon lyhyimmin niin, että hän sanoo sen olevan "kauniin sielun ulkonaisen ilmauksen" (Anm. u. Würde, s. 221 ss.). Tämä määritelmä ilmaisee sattuvasti ja oikein erään määrätyn sulon lajin luonteen, nim. sen inhimillisen sulon, joka ilmenee erityisesti ihmisen aisti- ja henkiluonnon välisessä suhteessa. Tällä alalla voi ilmetä suloa todellakin vain sillä ehdolla, että aistiluonto ja henkiluonto ikäänkuin jonkinlaisen onnellisen kohtalon ennakkosäädännän voimasta ovat itsestään keskenään täydellisessä sopusoinnussa ja tasapainossa, niin että oma halu pakotuksetta ja taistelutta vie juuri samaan, mihin velvollisuuskin vaatii. Missä tällainen harmonia praestabilita (ennakkosopusointu) on olemassa, siellä voimme sanoa siveellisyyden muuttuneen luonnoksi ja vaistoksi ja sellainen persoonallisuushan on juuri sama kuin Schillerin "kaunis sielu".

Mutta vaikka Schillerin määritelmä ilmaisee oikein erään määrätynlaisen inhimillisen sulon luonteen, on se kuitenkin liian ahdas ilmaisemaan sulon koko käsitettä. Oikeastaanhan Schillerin määritelmä soveltuu vain siihen inhimilliseen suloon, mikä ilmenee siveellisellä alalla. Mutta nyt on kieltämättä, kuten mm. jo Köstlin aikoinaan huomautti,[1] paljon sellaistakin suloa, jolla ei ole mitään yhteyttä siveellisyyden kanssa. Kaikki ulkoluonnon sulohan on ensinnäkin sellaista. Sitäpaitsi voi ihmisessäkin ilmetä paljon sellaista suloa, jolla ei ole mitään tekemistä siveellisyyden kanssa. Ihmisessä voi ilmetä paljon sellaista ihan puhtaastaan ruumiillista suloa (muodoissa, asennoissa, eleissä, ilmeissä,

äänessä), jota ei suinkaan aina tarvitse ja monesti suorastaan ei voikaan käsittää minkään määrätyn siveellisen mielialan tai luonteen ilmaukseksi.

Tällaisia sulon ilmausmuotoja silmällä pitäen on V o l k e l t koettanut avartaa Schillerin määritelmää ja antaa sille sellaisen muodon, että se sittenkin soveltuisi kaikkiin sulon eri lajeihin. Volkelt tahtoo pitää kiinni tuosta Schillerin perusajatuksesta, että sulo kaikissa muodoissaan pohjaltaan on sittenkin aina "kauniin sielun" ulkonaista ilmausta. Mutta Volkelt antaa "kaunis sielu" käsitteelle laajemman merkityksen kuin Schiller. Schillerin "kaunis sieluhan" merkitsee varsinaisesti vain määrättyä siveellisen täydellisyyden astetta, persoonallisuutta, jolle velvollisuus ei ole taakka eikä vieras ja vastenmielinen laki, vaan täysin oman halun ja mieliteon mukainen. Tämän yksinomaan siveelliseen rajoittuvan merkityksen Volkelt poistaa "kauniin sielun" käsitteestä ja ymmärtää "kauniilla sielulla" yleensä persoonallisuutta, jossa h e n k i n e n ja aistillinen puoli ovat tasapainossa. Volkeltin käsityksen mukaan sulokkaita ovat näin ollen ilmiöt, joille on ominaista tällainen henkisen ja aistillisen puolen välinen tasapaino (Syst. II, 189—196).

Epäilemättä pitää tämä käsitys pääasiassa yhtä tässä esitetyn käsityksen kanssa. Eroa on vain sanonnnassa. Mutta tämä sanonnan ero ei ole suinkaan merkityksetön. Mielestäni ei Schillerin sulon määritelmä ole siinäkään muodossa, minkä Volkelt sille antaa, täysin onnistunut. Inhimillisen sulon luonteen tulkitsee tosin Volkeltin määritelmä aivan ytimeen osuvasti. Sitävastoin soveltuu tämä määritelmä nähdäkseni vain hyvin väkinäisesti luonnon suloon, jos se soveltuu siihen ollenkaan. Ulkoluonnon esineitten ja ilmiöitten "aistillisesta" ja "henkisestä" puolesta ja niitten keskinäisestä tasapainosta voidaan tietysti puhua vain kuvallisessa merkityksessä. Tällainen puhetapa on mahdol-

linen ainoastaan sillä ehdolla, että luonnonesineet ensin henkilöistetään. Tämän Volkelt itsekin luonnollisesti hyvin tajuaa ja hän huomauttaakin nimenomaan, että lehmuksen, ruusun tai perhosen aistillisen ja henkisen puolen keskinäisestä tasapainosta puhuminen ulkokohtaisena tosiasiana olisi järjetöntä (Syst. II, 195). Kun me siis sanomme joitakin ulkoluonnon esineitä sulokkaiksi, niin voi se Volkeltin mukaan merkitä vain sitä, että ne saattavat meidät "lainaamaan" niille sellaisen henkilöllisyyden, jossa ilmenee tasapaino aistillisen ja henkisen puolen välillä. — Puolestani en voi kuitenkaan havaita, että sulokkaita luonnonilmiöitä katsellessamme ne aina ensin tällä tavalla henkilöistäisimme, eikä sellainen henkilöistäminen nähdäkseni myöskään suinkaan ole sulokkaan vaikutelman syntymisen edellytyksenä. Puron lirinää, leppoisten aaltojen loisketta, tai hiljaisessa tuulessa huojuvia rukiin tähkiä emme suinkaan, esteettisesti niihin suhtautuessamme, tosiasiassa kuvittele inhimillisiksi olennoiksi. Ainakaan en voi omasta kokemuksestani mitään sellaista henkilöistämistä, lakina ja sääntönä, todeta. Enkä voi myöskään havaita, että sellainen henkilöistäminen olisi millään tavalla tarpeellinen, jotta mainitut ilmiöt voisivat tuntua sulokkailta. Päinvastoin: puro saa jäädä puroksi, aallot aalloiksi ja ruispelto ruispelloksi, ja sulon vaikutelman nämä ilmiöt tekevät aivan semmoisinaan ilman että niitä tarvitsee mielikuvituksessaan miksikään muuksi muuttaa, sen enempää kuin muitakaan esteettisesti katsottuja ilmiöitä. Mutta jos näin on laita, silloinhan Volkeltin sulon määrittelemiseksi käyttämät käänteet ja sanamuodot ilmeisesti eivät ole onnistuneet eivätkä asianmukaiset, sillä ne soveltuvat sananmukaisesti ainoastaan inhimillisiin olentoihin ja edellyttävät ulkoluonnon esineihin soveltuakseen välttämättä henkilöistämistä, jota kuitenkaan tosiasiassa emme aina toimita ja johon ei ole mitään tarvettakaan. Näin ollen on epäilemättä parempi

määritellä sulo sellaisilla käsitteillä, joilla on soveltuvaisuutta sekä inhimillisiin olentoihin että luonnon esineihin. Käyttämillämme "voima" ja "ilmaus" käsitteillä on tällainen soveltuvaisuus. Jokaisessa luonnon esineessä, elottomimmassakin, ilmenee jokin voima, ja kaikissa esineissä voi senvuoksi erottaa yhtäältä itse voiman, toisaalta sen ulkonaisen ilmauksen, eikä tätä varten tarvitse esinettä henkilöistää eikä sitä millään muullakaan tavalla muuksi muuttaa. Sulokkaissa esineissä on nyt tämä voima ensinnäkin suuruuteensa nähden rajoitettu: se on korkeintaan keskimittainen tai sitä pienempi. Toiseksi on tämä voima ulkonaisen ilmauksensa kanssa täydellisessä ja vaivattomassa sopusoinnussa ja tasapainossa. Ja tämän sopusoinnun ja tasapainon me tunnemme sulona. Kun sulo näin määritellään, silloin määritelmä soveltuu yhtä hyvin elottomiin kuin elollisiin olentoihin.

2. Sulon sielullinen vaikutus.

Kun tästä määritelmästä pidetään kiinni, tulee nähdäkseni myöskin sulon ulkokohtaisen luonteen ja sen tekemän sielullisen tunnevaikutuksen välillä olemaan täydellinen ja luonnollinen keskinäinen vastaavaisuus. Subjektiiviseen tunnevaikutukseensakin nähden on sulo suuressa määrin ylevyyden vastakohta. Ylevät esineet herättävät hämmästystä, ihmetystä, ihailua ja kunnioitusta, siis kaikessa tapauksessa tunteita, jotka ovat omansa torjumaan kaiken tuttavallisen lähentymisen. Sulo sitävastoin herättää sydämellistä mieltymystä, kiintymystä, rakkautta, siis yleensä tunteita, joilla juuri on tuttavallisen läheisyyden ja lähentämisen luonne. Tämän tunnevaikutuksen herättämisessä on ensinnäkin sulokkaan esineen suhteellinen pienuus olennainen tekijä. Sen takia, että sulokas ilmiö, voimamääräänsä

nähden, ei kohoa niitten voimasuhteitten yläpuolelle, joihin jokapäiväisessä elämässä olemme tottuneet, vaan pikemminkin pysyttelee niitten alapuolella, ei se ensinnäkään vaadi meiltä mitään ponnistusta eikä henkistä suurentumista, vaan on aivan vaikeudetta meidän tavallisen, jokapäiväisen minämme tajuttavissa. Toiseksi on se juuri tuon saman suhteellisen pienuutensa takia meille niin tutunomaista, äärellinen ja äärellisin minämme löytää siinä läheisen sukulaisensa, jonka kanssa se heti voi asettua täydellisen tuttavallisuuden kannalle. Tähän tulee lisäksi se seikka, että sulokkaassa ilmiössä tuo keskimittainen tai sitä pienempi voima on täydellisessä sopusoinnussa ja tasapainossa ulkonaisen ilmauksensa kanssa. Tämä sopusoinnun ja tasapainon tuntu tekee tuttavallisuuden ja läheisyyden erityisen miellyttäväksi ja ilahduttavaksi ja antaa niin ollen sulon vaikutelmalle sen varsinaisen positiivisen, s.o. mielihyvän sävyn.

Jos olisi kysymyksessä suloa käsittelevä erikoistutkimus, tai tila sallisi meidän yleensä perinpohjaisemmin syventyä muunnosopin yksityiskohtiin, olisi tietysti kosketeltava myös sulon eri vivahduksia ja muunnoksia. Tässä suhteessa tosin ovat nimitykset vanhoissakin sivistyskielissä sangen häilyväiset ja epätäsmälliset, mitä sitten niin uudessa kielessä kuin suomenkieli. Yleensäkin vaikeuttaa juuri sulon käsittelyssä aivan erityisesti keskinäistä ymmärtämistä ja aiheuttaa sekavuutta ja erimielisyyttä suloa ja sen eri vivahduksia tarkoittavien nimitysten eimerkityksisyys eri kielissä. Ei edes niillä nimityksillä, joilla itse sulon yleiskäsitettä osoitetaan (ruots. b e h a g, saks. A n m u t, ransk. g r â c e, engl. g r a c e f u l n e s, ital. g r a z i a), luultavastikaan ole eri kielissä läheskään tarkalleen sama mielle-sisällys. Tämä nimitysten keskinäinen vastaamattomuus käy sitä suuremmaksi kuta hienompiin sulon vivahduksiin mennään. Niitten merkityksestä on usein samaakin kieltä

puhuvilla sangen eroava käsitys. Ainakin kahdella sulon vivahduksella saattanee kuitenkin sanoa suomenkielessä olevan verraten vakiintuneen nimityksen. Nämä nimitykset ovat herttaisuus ja viehkeys. Edellinen tarkoittaa henkistä suloa (luonteessa ja yleensä sielunelämässä ilmenevää), jälkimmäinen liikkeissä ilmenevää suloa.

3. Kriitillinen silmäys.

Tila ei salli tässä ryhtyä seikkaperäisesti selostamaan ja arvostellen tarkastamaan sulon luonteesta esitettyjä eri teorioja. Yhteen teoriaan tuntuu kuitenkin olevan syytä kajota, nim. Spencerin esittämään.[1] Siihen varsinkin senvuoksi, että Yrjö Hirn on sen omaksunut ja sitä taidokkaasti kehitellyt ja puolustanut.[2]

Spencer selittää sulon vaikutelman pohjana olevan voiman säästön. Sulokas on siis Spencerin mukaan sellainen liike, joka tehdään hukaten mahdollisimman vähän voimaa; sulokkaat ovat sellaiset muodot, jotka tekevät voiman säästämisen mahdolliseksi; sulokkaat ovat sellaiset asennot, joissa voidaan pysyä voimaa säästäen; ja vihdoin ovat sulokkaita sellaiset elottomat esineet joilla on jotakin yhtäläisyyttä voimaa säästävien muotojen ja asentojen kanssa.[3]

En voi puolestani pitää tätä Spencerin teoriaa onnistuneena. Ensinnäkin on voiman kulutuksen tai säästön suhteellinen suuruus todettavissa tai edes tuntuman nojalla arvioitavissa vain verraten harvoissa niistä tapauksista, joissa sulosta puhumme, yleensä vain liikkeisiin ja asentoihin nähden. Jo muotoihin nähden on käsittääkseni usein jokseenkin vaikea millään perusteilla sanoa, mitkä niistä ovat omansa tekemään voiman säästön mahdolliseksi, mitkä eivät. Millä perusteella voi esim. sanoa, että sulokkaat

kasvonpiirteet tekevät voiman säästön paremmin mahdolliseksi kuin lukemattomat erivivahteiset sulottomat? Ja mistä voiman säästöstä saattaa siinä yleensä olla kysymys? Vielä luonnottomammalta ja väkinäisemmältä tuntuu voiman säästöstä puhuminen väriyhdistelmiin, ilmeisiin, sielullisiin ominaisuuksiin ja luonnon esineihin nähden. Ja ainakin on vielä mahdottomampaa voiman säästön suuruutta näissä tapauksissa mitata. Millä perusteella voi esim. sanoa, että lastansa hellästi silmäilevän äidin suloinen katse merkitsee pienempää voimanhukkaa kuin tylsänä tai unisena eteensä tuijottavan tyhjäntoimittajan?

Mutta paitsi sitä, että voiman hukan tai säästön suuruus useissa tapauksissa ei ole millään tavalla todettavissa, ei suurempi voiman säästö näytä sielläkään, missä se on jollakin tavalla todettavissa, suinkaan aina merkitsevän suurempaa suloa. Jos Spencerin teoria olisi oikea, pitäisi esim. makaavan asennon olla luonnostaan sulokkaampi kuin istuvan, istuvan taasen sulokkaampi kuin seisovan ja paikallaan seisomisen sulokkaampi kuin liikkeen, sillä kieltämättähän makaamiseen tarvitaan vähemmän voimaa kuin istumiseen, istumiseen vähemmän kuin seisomiseen, seisomiseen taasen vähemmän kuin liikkumiseen. Kuitenkin lienevät kaikki jokseenkin yksimieliset siitä, että gaselli on liikkuessaan paljon sulokkaampi kuin paikallaan seisoessaan, kissan poikanen leikkiessään kuin istuessaan tai maatessaan. Spencerin teorian mukaan pitäisi kai oikeastaan myöskin miesmäisten ruumiinmuotojen, s.o. laihojen, jäntevien, harjoituksen terästämien jäsenten, olla sulokkaammat kuin naismaisten ruumiinmuotojen, s.o. pehmeitten, täyteläisten ja terästymättömien jäsenten, sillä epäilemättähän jäntevät, terästyneet jäsenet kykenevät paljoa paremmin tekemään mahdolliseksi voiman säästöä, s.o. niitä voidaan liikuttaa paljoa pienemmällä ponnistuksella kuin harjaantumattomia ja terästymättömiä jäseniä. Todellisuu-

dessa on kuitenkin, kuten hyvin tiedämme, sulo juuri naismaisille ruumiinmuodoille ominainen.

Mutta vaikka vielä nämä seikat sivuutetaan, on jäljellä painavin muistutus Spencerin teoriaa vastaan. Sulon perustana ei voi olla voiman säästö siinä mielessä, että sulokkaita olisivat esim. ne liikkeet, jotka t o s i a s i a l l i s e s t i suoritetaan vähimmällä mahdollisella voiman kulutuksella. Sillä jos näin olisi laita, silloin täytyisi aina ensin mitata tai jollakin muulla tavalla ihan pätevästi todeta, kuinka paljon voimaa esim. jonkin liikkeen suorittamiseen käytetään. Mutta sulon vaikutelma — yhtä vähän kuin muutkaan esteettiset vaikutelmat — ei perustu mihinkään tieteellisiin tutkimuksiin eikä edellytä täsmällisiä mittauksia ja punnitsemisia, vaan on kokonaan t u n t e e n o m a i s t a laatua. Voiman säästö saattaisi siis olla sulon perustana korkeintaan siinä merkityksessä, että sulokkaita olisivat meistä esim. ne liikkeet, jotka t u n t u v a t tapahtuvan vähimmällä mahdollisella voiman kulutuksella huolimatta siitä, vastaako todellisuus meidän tuntumustamme vai ei. Nyt on vain kysyttävä: mihin sitten tällainen tuntumus saattaisi perustua? Ilmeisesti kai siihen suurempaan tai pienempään helppouteen, jolla liike suoritetaan. Spencer itsekin asettaa sulokkuuden ja helppouden keskenään läheiseen yhteyteen ja osoittaa kai sillä, että hänenkin mielestään voiman säästön tosiasiallisena mittana sulosta puhuttaessa on vain suurempi tai pienempi suoranaisesti havaittava helppous eli vaivattomuus (s. 407). Mutta jos näin on, silloin on kysyttävä edelleen: kenen liikkeet tuntuvat helpoilta ja vaivattomilta? Tietysti suurvoimaisimman, sen, jonka tarvitsee käyttää vain mitätön osa koko voimastaan kysymyksenalaisen liikkeen suorittamiseen. Täten tultaisiin siis siihen, että sulokkaita olisivat erityisen suurvoimaiset olennot — johtopäätös, joka on ilmeisessä ristiriidassa sen kanssa, mitä sulosta kokemusperäisesti tiedämme. Sillä se-

hän on meille sulosta jo ennen kaikkea tutkimusta tiettynä, että sulokkaiden esineitten täytyy olla suhteellisesti pieniä ja edustaa vain keskimittaista tai sitä alempaa voimamäärää. Spencerin teoria ei osu siis oikeaan, vaikka se muodostetaan niinkin, että voiman säästöllä ei tarkoiteta tosiasiallista, vaan otaksuttua tai luultua voiman säästöä.

Kolmas luku.

TRAAGILLISUUS.

A. Traagillisuuden ulkokohtainen luonne.

1. Traagillisuuden ilmenemisala.

Traagillisuuden käsitteen selvittämistä helpottaa jonkinverran se seikka, että traagillisuuden ilmenemisala on rajoitetumpi kuin useimpien muitten esteettisten muunnosten. Ensinnäkään ei voi puhua traagillisuudesta ulkoluonnossa ilmenevänä. Kivet, puut, vuoret, järvet, joet tai maisemat eivät voi olla traagillisia. Tuntuisi sangen luonnottomalta kutsua niitä edes kuvallisessa merkityksessä traagillisiksi.[1] Traagillisia voivat olla vain ihmiskohtalot ja ihmiset itse, mikäli he nim. joutuvat traagillisia kohtaloita kokemaan. Traagillisuuden ilmenesmisala rajoittuu siis ihmiselämään ja ihmiselämää esittävään taiteeseen.

Mutta vielä taiteissakin on traagillisuuden ilmenemisellä rajansa. Esim. säveltaide ei voi juuri ollenkaan esittää traagillista. Se voi kyllä erinomaisen vihlovasti ja luita ja ytimiä järkyttävästi ilmaista inhimillistä kärsimystä ja tuskaa, vieläpä ehkä antaa hämärästi aavistaa tai välittömästi tunteakin, että kysymyksessä on juuri traagillisen luontoinen kärsimys ja tuska. Mutta se ei voi omilla keinoillaan tehdä selvästi havaittavaksi itse sitä traagillista kohtaloa, joka on tuon kärsimyksen ulkokohtaisena aiheuttajana.

Vaillinaiseksi jää traagillisuuden esittäminen kuvaamataiteissakin. Kuvaamataiteethan voivat yleensä, kuten jo Lessing aikoinaan totesi, esittää toimintaa ja tapahtumia vain viittauksittain, koska taulu tai veistos pystyy asettamaan nähtäväksemme vain yhden määrätyn silmänräpäyksen toiminnan tai tapahtuman kulusta. Tämä teoksessa esitetty silmänräpäys saattaa kyllä olla sellainen, että se hyvin elävästi ja vaikuttavasti viittaa traagilliseen tapahtumaan tai kohtaloon, mutta tämmöinen viittaus ei riitä antamaan selvää ja tyhjentävää käsitystä kohtalosta kokonaisuudessaan, sen kehityksestä ja kulusta.

Tämän sitävastoin voi tehdä runous, ja senvuoksi onkin runous ainoa taide, joka kykenee esittämään traagillista täysin määrin ja tyhjentävästi. Tätä kykenevät kuitenkin tekemään runoudestakin vain eepos ja draama. Lyriikassa sitävastoin jää tämän taiteen subjektiivisen, itse tunnelman ilmaisemiseen rajoittuvan luonteen takia, traagillisuuden esittäminen vaillinaiseksi.

Jos nyt tämä traagillisuuden ilmenemisalan ahtaus yhtäältä helpottaa traagillisuuden käsitteen selvittämistä, niin toisaalta vaikeuttavat sitä suuresti monet ennakkoluulot ja harhakäsitykset, joihin osittain ihan satunnaiset sanalliset yhtäläisyydet ja kielenkäytön sekavuudet ovat antaneet aihetta. Varsinkin turmiollinen ja paljon sekaannusta aiheuttava on tässä suhteessa ollut "traagillinen" sanan johtoperäinen yhteys "tragedia" sanan kanssa. Maallikkojen tajunassa elää yhäkin sitkeästi vanha perintäkäsitys, että kaikki näytelmät jakaantuvat kahteen luokkaan: komedioihin ja tragedioihin. Edelliset ovat iloisia (s.o. ennen kaikkea iloisesti päättyviä), jälkimmäiset surullisia (s.o. surullisesti päättyviä). Ja kun nyt traagillinen sana on asetettu yhteyteen tragedian kanssa, on tehty se hyvin selvältä näyttävä johtopäätös, että traagillisia ovat yleensä kaikki surullisissa (s.o. surullisesti päättyvissä) näytelmissä

esiintyvät kohtalot ja henkilöt, ainakin sellaisten näytelmien päähenkilöt. Täten on "traagillinen" sana tullut saamaan aivan höllän ja tyhjänpäiväisen merkityksen, nim. tarkoittamaan vain samaa kuin yleensä surullinen, missä merkityksessä sitä jokapäiväisessä elämässä sangen yleisesti käytetäänkin.

Jos "traagillinen" sanan johtoperäinen yhteys "tragedia" sanan kanssa on ollut omansa antamaan "traagillinen" sanalle yhteen suuntaan liian höllän ja laajan merkityksen, on se toiseen suuntaan taasen ollut omansa antamaan sille liian ahtaan merkityksen. Traagillinen sanan yhteys tragedia sanan kanssa on nim. myöskin ollut aiheena siihen harhaluuloon, että traagillisia ovat v a i n ne kohtalot ja henkilöt, jotka esiintyvät tragedioissa. Maallikot johtuvat harvoin ajattelemaan, että traagillisuutta voidaan esittää ja on esitetty eepoksessa yhtä hyvin kuin draamassa.

Näistä harhaluuloista ja sekaannuksista, niin alkeellisia kuin ne ovatkin, on syytä huomauttaa, koska ne yhäkin ovat sangen yleisesti vallitsemassa suuren yleisön tajunnassa, ja koska traagillisuuden käsitteen selvittäminen on tuloksetonta ja toivotonta, niin kauan kuin ne harhaluulot eivät ole juurineen mielistä pois kitketyt.

2. Esimerkkejä.

Kun traagillisista kohtaloista ja henkilöistä on mainittava esimerkkejä, ovat runouden tarjoomat esimerkit epäilemättä yleensä soveliaammat kuin todellisesta elämästä otetut. Nämä viimemainitut voivat nim. olla vain joko historiasta otettuja tai otaksuttuja ylimalkaisia kohtaloita. Kummassakaan tapauksessa ne eivät voi olla niin havainnollisia ja yksityiskohtaisesti muovailtuja kuin runouden tarjoomat traagilliset kohtalot ja henkilöhahmot.

Näistä viimemainituista esimerkkejä lueteltaessa on tietysti rajoitettava vain muutamiin harvoihin traagillisuutta erityisen tyypillisesti edustaviin ja sen tärkeimpiä vivahduksia selvimmin kuvastaviin näytteisiin. Kautta aikojenhan on varsinkin suurten kreikkalaisten murhenäytelmän kirjoittajien Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen näytelmissä esitettyjä kohtaloita ja henkilöhahmoja pidetty erityisen edustavina traagillisina kohtaloina. Ja todellakin voi yhäkin kohtaloita semmoisia kuin Aiskhyloksen Prometheus näytelmässä ja Oresteia-trilogiassa, Sofokleen Oidipus kuninkaassa ja Antigoneessa tai Euripideen Alkestis näytelmässä esitettyjä pitää traagillisuuden klassillisina esimerkkeinä. Näitä lähinnä on varsin yleisesti totuttu pitämään 16-sataluvun ranskalaisten klassikkojen, eritoten Corneillen ja Racinen murhenäytelmissä esiintyviä kohtaloita ja henkilöhahmoja (Corneillen "Cid" ja "Les Horaces" näytelmien päähenkilöitä: Don Rodrigo, Chimène, Horace, Camille, Curiace, Racinen Phèdre, Andromaque, Athalie ym.) traagillisuutta tyypillisesti edustavina. Rikkaammin ja monivivahteisemmin kuin näitten ranskalaisten klassikkojen murhenäytelmissä, jotka kaikissa suhteissa koettavat noudattaa vanhan ajan klassikkojen esikuvia, kuvastuu traagillisuus uudemman ajan kirjailijain tuotteista. Tarvitsee vain mainita Shakspearen monet traagilliset henkilöhahmot: Hamlet, Macbeth, Antonius ja Kleopatra, Julius Caesar, Coriolanus, Lear, Desdemona, Othello, Romeo ja Julia ym. Byronin Kain ja Manfred, Goethen Gretchen, Egmont ja Klärchen, Schillerin Wallenstein, Max ja Thekla, Don Carlos ja Posa, Lessingin Emilia Galotti, Grillparzerin Hero, Hebbelin Judit, Ibsenin Skule-jarl, Brand, Osvald Alving (Kummitteli-joissa), John Gabriel Borkman, Rosmer ja Rebekka Vest, Bygmester Solness, Björnsonin Elias Sang, Bratt ja

Holger ("Over aevne" näytelmässä), Wecksellin Daniel Hjort, Minna Canthin Anna Liisa, Linnankosken Simson ja Jeftan tytär, Juhani Ahon Hanna Lind ("Tuomio" näytelmässä) ym. Jo nämä luetellut henkilöhahmot ja heihin liittyvät kohtalot edustavat sangen monivivahteisesti traagillisuuden luonnetta. Mutta osoitteeksi siitä, ettei traagillisuuden ilmeneminen suinkaan rajoitu vain näytelmään, on lisättävä, että me tunnemme ja tunnustamme täysin määrin traagillisiksi myös sellaiset kertovassa runoudessa esitetyt henkilöhahmot kuin esim. Homeroksen Hektorin, Andromaken ja Kassandran, Kalevalan Kullervon, Runebergin Fjalarin, Gogolin Taras Bulban, Tolstoin Anna Kareninan, lukuisat Jonas Lien romaanien henkilöhahmoista (Dyre Rein ja Merete romaanissa "Dyre Rein"), tohtori Baarvig ja hänen rouvansa (Niobe romaanissa), tohtori Grunth ("Naar sol gaar ned"), Sienkiewiczin "Anielka" romaanin miehisen päähenkilön, santarmin Schönherrin "Fanghund" novellissa jne.

3. Traagillisuuden yleinen pohja.

Niin erilaisia kuin juuri luetellut esimerkit ovatkin, huomaa vaikeudetta niissä kaikissa jotain yhteistä. Kaikkialla missä on puhe traagillisuudesta, on ilmeisesti samalla puhe kärsimyksestä tai onnettomuudesta. Kärsimys tai onnettomuus on kaiken traagillisuuden yhteinen pohja.

Kuitenkaan ei kärsimys tai onnettomuus sellaisenaan vielä tee henkilöä traagilliseksi. Hammassärky tai meritauti voivat olla erinomaisen tuskallisia kärsimyksiä, mutta traagilliseksi emme kutsu henkilöä, joka niitä potee. Vaikuttaakseen traagilliselta täytyy kärsimyksen olla tuhoovaa laatua. Ei välttämättä siinä mielessä, että sen aina

täytyisi johtaa ruumiilliseen kuolemaan, vaikka runouden esittämät traagilliset kohtalot, — varsinkin vanhemmassa murhenäytelmässä esiintyvät — tavallisimmin siihen päättyvät. Mutta kärsimyksen pitää olla tuhoova siinä mielessä, että se ikäänkuin sisäisesti murskaa ihmisen, tekee hänet sisäisesti raajarikoksi, katkaisee tai herpaisee hänen elinhermonsa.

Kuitenkin on helppo huomata, ettei vielä tälläkään traagillisuuden luonne tule tyhjentävästi ilmaistuksi. Ei kaikki tuhoovakaan kärsimys ole vielä traagillista. Kun avuton lapsi kärventyy tulipalossa, työmies joutuu junan alle, tulee raajarikoksi ja kykenemättömäksi elättämään perhettään, kerjäläinen paleltuu lumikinokseen, liikemies kadottaa koko omaisuutensa onnettomassa yrityksessä tai hurjastelija sortuu kevytmielisyytensä seurauksiin, niin on kaikissa näissä tapauksissa kysymys tuhoovasta kärsimyksestä, mutta traagillista se kärsimys ei ole. Me sanomme sellaisia kohtaloita surullisiksi, säälittäviksi, liikuttaviksi, ehkä sydäntä vihloviksikin, mutta emme traagillisiksi.

Tuhoovankin kärsimyksen täytyy siis vielä olla jotain aivan erikoista laatua, ennenkuin se muodostaa traagillisen kohtalon. Mennäksemme suoraan asian ytimeen, sanomme: kärsimyksessä tai onnettomuudessa täytyy olla jotakin s u u r t a, ennenkuin sitä voi sanoa traagilliseksi. Suurta siinä merkityksessä, että kärsimyksen takaa pitää paljastua valtavan ja sen vuoksi järkyttävän tuhoovan voiman — ihmiskohtalon jylhänä, ankarana valtana — "das grosse gigantische Schicksal".

Kreikkalaiset murhenäytelmät ovat juuri tässä suhteessa erityisen valaisevana esimerkkinä. Niitten erinomaisen vaikuttava traagillisuus perustuu ennen kaikkea siihen kohtalokäsitykseen, mikä on niitten pohjana. Ei se seikka, että Agamemnon saa surmansa uskottoman puolisonsa käden kautta tai että Oidipus syöstään vallan kukkuloilta

syvimpään alennukseen — ei se vielä itsessään olisi niin jylhän traagillista ja valtavasti järkyttävää. Mutta traagillista näissä näytelmissä on ennen kaikkea se, että tuho, joka näitä henkilöitä kohtaa, esiintyy hirmuisena valtana, semmoisena rautaisena, väistämättömänä välttämättömyytenä, jota kohti heidän täytyy kulkea "wissend, schauend, unverwandt" ("tietäen, nähden, mutta päätä kääntämättä"), kuten Schiller antaa Kassandran omasta kohtalostaan lausua. Tämä seikka se pakottaa meitä ajattelemaan näitä henkilöitä kohtaavaa tuhoa suurena, jylhänä ja hirmuisena ihmisonnea murskaavana valtana.

Kysymys on nyt vain: mikä seikka tai mitkä seikat ovat omansa antamaan tuhoovalle kärsimykselle tällaisen suuren, valtavan ja jylhän kohtalon tunnun ja leiman?

Lähinnä näyttäisi olevan se otaksuma, että tuho saa suuren ja valtavasti järkyttävän kohtalon leiman ja tunnun silloin, kun se, mikä tuhoutuu, on erinomaisen suurta ja valtavaa, ts. ylevää. Näin onkin traagillisuutta varsin yleisesti käsitetty ja selitetty. Schelling, Schiller, Zeising, Fr. Th. Vischer ym. ovat koettaneet tältä pohjalta selittää traagillisuutta pitäen sitä siis itse asiassa eräänä ylevyyden lajina. Vielä oman aikammekin esteetikoista asettuvat monet pääsiassa samalle kannalle. Niin esim. Jonas Cohn, Yrjö Hirn, Ernst Dürr, tavallaan Karl Grooskin ja nähdäkseni myöskin Dessoir. Kun tämä käsitys lausutaan täydessä jyrkkyydessään, selvästi ja täsmällisesti, niin tulee se kuulumaan: "Tragisch ist der Untergang des Erhabenen." "Traagillista on ylevän sortuminen." Näin onkin J. H. Kirchmann[1] traagillisuuden määritellyt, ja tämä määritelmä on epäilemättä omansa viehättämään ei ainoastaan lyhyytensä takia, vaan myös senvuoksi, että se tuntuisi niin erinomaisen hyvin "soveltuvan järjestelmään" ja antavan esteettisten muunnosten ryhmitykselle jonkinlaisen

arkkitehtonisen symmetrian ja kiinteyden. Sillä on kuitenkin se paha vika, ettei se sovellu traagillisiin ilmiöihin, ei nim. läheskään kaikkiin. Kalevalan Aino, Shakspearen Desdemona, Othello, Romeo, Julia, Goethen Gretchen, Grillparzerin Hero, Lessingin Emilia Galotti, Osvald Alving (Kummittelijoissa), Merete ja Dyre Rein ("Dyre Rein" romaanissa), Daniel Hjort, Anna Liisa, Anna Karenina ymm. eivät kohoa missään suhteessa yli inhimillisten mittojen, mutta heidän kohtalonsa tekevät silti kieltämättä sen jylhän surullisen ja erikoisesti järkyttävän vaikutuksen, josta me tunnemme traagillisuuden. Jos mieli voida selittää kaikki tosiasiallisesti traagillisiksi tunnustetut ja traagillisiksi tunnustettavat henkilöt yleviksi, täytyy ylevyyden käsitteelle antaa niin lievennetty merkitys, ettei se enää tosiasiassa merkitse mitään, ei ainakaan sitä, mitä ylevyyden pitäisi merkitä.

Tämän tajuten on V o l k e l t luopunut koko ylevyyden vaatimuksesta ja sen sijaan asettanut sen vaatimuksen, että traagillisen henkilön täytyy olla s u u r i, s.o. johonkin merkitsevään suuntaan tuntuvasti yli inhimillisen keskimitan kohoava.[1] Epäilemättä onkin tuhoutuvan tai tuhon uhkaaman henkilön suuruus, kuten vielä enemmän ylevyys, omansa antamaan tuholle ja tuhoavalle kärsimykselle sitä jylhän ja järkyttävän surullisuuden tuntua, mikä on traagilliselle vaikutelmalle ominainen. Kysymys on vain, onko juuri tuhoutuvan henkilön suuruus traagillisen vaikutelman synnyn v a r s i n a i n e n s y y, s.o. riittääkö se yksin aina tekemään tuhoovan kärsimyksen traagilliseksi ja eivätkö mitkään muut seikat voi sitä siksi tehdä? Erinäiset esimerkit näyttävät viittaavan siihen, ettei ensinnäkään henkilön suuruus yksinään aina tee häntä kohtaavaa tuhoovaa kärsimystä traagilliseksi. Henrik Ibsen oli epäilemättä suuri henkilö. Häntä kohtasi myöskin hänen elämänsä lopulla kärsimys, jota täytynee sanoa tu-

hoovaksi. Ibsenin henkiset kyvythän, kuten tunnettu, hänen vanhuudessaan vähitellen sammuivat ja hän vaipui jokseenkin täydelliseen henkiseen pimeään. Kuitenkaan ei tämä Henrik Ibsenin kohtalo ota luultavasti kenellekään tuntuakseen varsinaisesti traagilliselta. Sitävastoin saattaa pääasiassa sama kohtalo toisiin melkoista pienempiinkin henkilöihin sattuneena tuntua perin traagilliselta. Niin on esim. Aleksis Kiven ja J. J. Wecksellin, Fr. Hölderlinin tai Gustaf Frödingin pääasiassa samanlainen kohtalo kuin se, minkä alaiseksi Ibsen elämänsä lopulla joutui, useimmista epäilemättä hyvin traagillinen. Ja me saatamme kohta lisätä: jos sama onnettomuus, joka nyt kohtasi Ibseniä hänen vanhuudessaan, olisi kohdannut häntä esim. n. 30 vuotta aikaisemmin, niin silloin se epäilemättä tuntuisi hyvin traagilliselta.

Tästä näkyy, ettei sortuvan henkilön suuruus aina ole omansa tekemään häntä kohdannutta tuhoovaakaan kärsimystä traagilliseksi. Kun suuri henkilö, jota tuhoova kärsimys kohtaa, on jo luonnostaan muutenkin enemmän tai vähemmän kuolonkypsä tai ainakin pääasiassa voimansa purkanut ja tehtävänsä täyttänyt, niin silloin hänen kohtalonsa ei ota tuntuakseen traagilliselta. Suurenkin sortumisen täytyy siis olla tunteelle ilmeisesti ja jyrkästi ennenaikaista, vielä elinvoimaisen ja vaikutuskykyisen tuhoutumista kärsimykseen ja onnettomuuteen, jotta se vaikuttaisi traagilliselta.[1] Tätä "ennenaikaisuutta" ei luonnollisesti arvostella yksinomaan vuosien, vaan etupäässä saavutusten mukaan. Vanhuksenkin sortuminen voi toisinaan tuntua ennenaikaiselta, kun taasen toisaalta kuolema voiman parhaina vuosina ei aina ole tunteellemme ennenaikainen. Riippuu siitä, kuinka paljon asianomainen henkilö on ehtinyt toimittaa ja kuinka paljon häneltä, tunteenomaisesti katsoen, jää keskeneräiseksi. Aleksanteri Suuri ja Kustaa II Adolf kaatuivat molemmat kes-

kellä kukkeinta miehuuttaan. Mutta heidän sortumisensa silti tuskin tuntunee juuri kenestäkään varsinaisesti traagilliselta, niinkuin ei varmaankaan tuntuisi myöskään asianmukaiselta mainita heitä esimerkkeinä traagillisten henkilöitten joukossa. Heidän kummankin kuolemansa oli kyllä ennenaikainen tavallisen järkiperäisen arvioinnin mukaan, mutta se ei ota oikein esiintyäkseen ennenaikaisena tunteelle. Syynä siihen on se, että he ehtivät toimittaa niin paljon, että se meidän tunteemme kannalta riittää yhden ihmiselämän osaksi. Ratkaiseva seikka on siis se, ehtiikö henkilössä piilevä voima tulla puretuksi ja käytetyksi ja saavuttaako se ainakin pääasiassa määränsä vai tuhoutuuko se käyttämättömänä tai ajautuu määrästään kokonaan harhaan. Ainoastaan määräänsä saavuttamattoman persoonallisen voiman tuhoutuminen on traagillista. Joskin siis asia olisi niin, että jokaisen traagillisen henkilön täytyy olla suuri, niin ei ainakaan jokainen sortuva suuri henkilö silti ole traagillinen. Traagillinen on vain sellainen suuri henkilö, joka sortuu ennen aikojaan, saavuttamatta määräänsä. Lyhyesti: vain pääasiassa tai ainakin suurelta osalta hukkaan menneen suuren henkilön sortuminen on traagillista.

Mutta on nyt vielä syytä kysyä: täytyykö sortuvan henkilön välttämättä olla s u u r i, jotta hänen tuhoutumisensa tuntuisi traagilliselta? Jos suuruus käsitetään niin lievässä merkityksessä, että suurena pidetään jokaista henkilöä, joka vain ei ole suorastaan tyhjä ja mitätön ja joka suhteessa "tusinatavaraa", niin silloin on tähän kysymykseen epäilemättä vastattava myöntävästi. Tyhjän ja tyhjänpäiväisen tuhoutuminen ei voi järkyttää ketään eikä tuntua traagilliselta, sillä kohtalo, joka murskaa mitättömän tai ala-arvoisen, ei voi esiintyä jylhänä eikä valtavana eikä siinä voi olla mitään suurta. — Mutta olisi epäilemättä sangen joutavaa ja aiheetonta leikkimistä sanoilla, jos in-

himillinen suuruus käsitettäisiin niin lievästi, että sen ulkopuolelle jäisi vain suoranainen "tusinatavara", mitättömät ja merkityksettömät yksilöt. Järkiperäisessä kielenkäytössä tarkoitetaan inhimillisellä suuruudella paljon enempää. Näin lievästi käsitetty inhimillinen suuruus ei sitäpaitsi merkitsisi traagillisuuden ehtona juuri mitään. Se olisi ja on kyllä välttämätön traagillisuuden ehto, mutta ei likimainkaan riittävä. Näin lievässä merkityksessä käsitettäväksi Volkeltkaan tuskin on suuruutta tarkoittanut, vaikka erinäiset hänen suuruusvaatimuksen selittämisessä käyttämänsä käänteet ovat omansa siihen suuntaan viittaamaan. Luultavasti me kuitenkin tulkitsemme oikeammin Volkeltin ajatuksen, jos panemme pääpainon niihin hänen käyttämiinsä käänteisiin, jotka viittaavat ankarampaan suuruuden käsittämiseen, ennen kaikkea siihen perusmääritelmään, että suurella tarkoitetaan tässä henkilöä, joka "johonkin merkitsevään suuntaan kohoaa tuntuvasti yli inhimillisen keskimitan".[1] Traagillisen henkilön täytyisi siis nähdäksemme Volkeltin mukaan olla jossakin suhteessa erinomainen valioyksilö ja joko tahdon voimassa, luonteen jaloudessa, tunne-elämän rikkaudessa ja syvyydessä, älyllisessä etevyydessä tai muussa yhtä merkitsevässä suhteessa olla aivan huomattavasti tavallisten ihmisten yläpuolella. Tätähän todella tavallisenkin kielenkäytön mukaan tarkoitetaan, kun puhutaan suurista ihmisistä, ja näin käsitetyllä suuruusvaatimuksella traagillisuuden edellytyksenä ja ehtona on jokin merkitys. Näyttää kuitenkin epäilyttävältä, tokko edes kaikki Volkeltin itsensä traagillisina mainitsemat henkilöt täyttävät tätä vaatimusta. Sangen luonnottomalta, jopa suorastaan mahdottomalta tuntuu esim. sanoa Flaubert'in Madame Bovaryta[2], Hauptmannin Hannelea ja "Einsame Menschen" sekä "Friedensfest" näytelmien päähenkilöitä "suuriksi", niinkuin heidän Volkeltin mukaan

kai pitäisi olla. Kuitenkaan ei ole ehkä syytä panna niin erityistä painoa näihin esimerkkeihin, koska luultavasti useimpien mielestä nämä henkilöt eivät ole myöskään traagillisia. Kaikessa tapauksessa osoittaa se seikka, että Volkelt pitää noita juuri mainituitakin henkilöitä traagillisina, joko sitä, että hän sittenkin toisinaan käsittää suuruusvaatimuksensa niin höllästi ja lievästi, ettei se merkitse enää juuri mitään tai sitä, ettei hän tosiasiassa pidä johdonmukaisesti kiinni suuruusvaatimuksesta. Mutta sivuuttaaksemme nämä esimerkit tuntuisi olevan aihetta kysyä: mikä on se merkitsevä puoli, johon nähden esim. Desdemona, Gretchen, Grillparzerin Hero, Ibsenin Osvald Alving tai Gottfr. Kellerin "Romeo und Julia auf dem Dorfe" novellin molemmat nuoret rakastavaiset "kohoavat tuntuvasti yli inhimillisen keskimitan"? He kaikki, tai ainakin useimmat heistä, ovat päinvastoin joka suhteessa aivan tavallisia ihmisiä, joilla ei ole mitään sellaisia erinomaisia sielunlahjoja, jotka oikeuttaisivat kutsumaan heitä suuriksi. Ja jos heitä sanotaan "suuriksi", silloin täytyy tämä mainesana ulottaa niin laajalle ja tehdä niin laihaksi, että se kadottaa varsinaisen merkityksensä. Jos siis inhimillisellä suuruudella tarkoitetaan sitä, mitä järkevä kielenkäyttö sillä tarkoittaa, niin silloin ei voida asettaa suuruusvaatimusta traagillisuuden välttämättömäksi ehdoksi, sillä on paljon — Volkeltin itsensäkin esimerkkeinä mainitsemia — traagillisia henkilöitä, jotka eivät ole missään suhteessa "suuria" tämän sanan oikeassa merkityksessä. Jos taasen "suuri" sanan merkitys lievennetään niin, että suureksi sanotaan jokaista henkilöä, joka ei ole ihan tusinatavaraa, ei aivan ala-arvoinen, vaan jonka persoonallisuudella on inhimillistä arvoa, niin tässä merkityksessä "suuri" täytyy tosin jokaisen traagillisen henkilön olla. Mutta silloin täytyy ensinnäkin kysyä: Mitä varten asetetaan ollenkaan vaatimus, että traagillisen henkilön täytyy olla suuri, jos kuitenkaan ei tarkoiteta

suuruutta tämän sanan oikeassa merkityksessä, vaan ainoastaan inhimillistä arvokkuutta? Ja toiseksi: tällainen suuruus ei ole riittävä traagillisuuden edellytys. Se seikka, että tuhoutuva henkilö ei ole ala-arvoinen, ei tusinatavaraa, ei riitä tekemään häntä kohtaavaa tuhoa traagilliseksi. — Näin ollen ei tuhoutuvan henkilön suuruus näytä voivan olla se varsinainen syy, joka tekisi tuhon traagilliseksi.

Volkelt, joka muuten niin erinomaisen ansiokkaasti on selvitellyt traagillisuutta, tekee nähdäkseni tässä kohden saman erehdyksen, minkä traagillisuuden selvittäjät yleensä ovat tehneet. He ovat nim. edellyttäneet, että tuhoovan kärsimyksen traagillisuuden ratkaisevana objektiivisena syynä on yksi ainoa ja joka tapauksessa sama seikka, nim. jokin määrätty tuhon omaksi joutuvassa henkilössä ilmenevä ominaisuus tai piirre. Tästä edellytyksestä lähtien ovat jotkut selittäneet: traagilliseksi tekee kohtalon tuhoovan kärsimyksen alaiseksi joutuvan henkilön ylevyys; toiset ovat sanoneet: traagillisen henkilön ei välttämättä tarvitse olla ylevä, suuruus jo riittää. Kolmannet ovat kääntäneet katseensa aivan toisaalle ja luulleet löytäneensä traagillisuuden avaimen kärsivän henkilön syyllisyydestä (tai päinvastoin: syyttömyydestä!). Neljännet ovat pitäneet ratkaisevana kärsimyksessä osoitettua ryhtiä ja vastustusvoimaa jne. Kun näitä selityksiä verrataan tosiasioihin, s.o. niihin kohtaloihin, jotka varmasti tekevät meihin traagillista vaikutusta, huomataan, että mainitut seikat kyllä kaikki ovat, yksi yhdessä, toinen toisessa tapauksessa, osaltaan traagillisen vaikutuksen tekijöinä, mutta ei ainoakaan niistä ole ehdottomana ja kaikkialla esiintyvänä tekijänä. Eivät läheskään kaikki traagilliset henkilöt ole yleviä, eivätpä edes suuriakaan. Eivät läheskään kaikki kärsi oman syynsä takia. (Mitä kärsimystänsä vastaavaa syyllisyyttä voi olla esim. Antigoneella, Desdemonalla, Emilia Galottilla, Theklalla ja Maxilla tai miten voi esim. Osvald Alving

olla syypää isänsä nuoruuden hairahduksiin, joitten seurauksista hän, Osvald, joutuu kärsimään?) Mutta eivät läheskään kaikki kärsi myöskään syyttömästi. Hyvin erilainen on niinikään traagillisten henkilöitten kärsimyksessä osoittama ryhti ja vastustuskyky. Niin paljon voi vain kaikista traagillisista henkilöistä sanoa, etteivät he saa olla henkisesti tyhjiä ja mitättömiä. Tuhoutuvalla persoonallisuudella täytyy olla arvoa, ja sen arvon on täytynyt käydä meidän tunteellemme ilmeiseksi ja eläväksi. Mutta mikään erinomainen valioyksilö ei henkilön silti tarvitse olla. Asianlaita on, kuten L i p p s aivan oikein huomauttaa, että "siveellisesti vaivainen ja huonokin ihminen on kuitenkin vielä ihminen" (Ästh. I, s. 565). Ja ihmispersoonallisuuden arvo — sekin arvo, mitä aivan tavallinen ihminen edustaa — on ääretön, kun se arvo vain tulee tunteellemme eläväksi. Ja se tulee eläväksi, kun kohtalo sen arvon erityisen julmasti ja säälittömästi tuhoo. Sellainen tuho tuntuu myöskin silloin traagilliselta.

Tällä viimeksi sanotulla on jo viitattu siihen, että traagillisen vaikutuksen ratkaiseva objektiivinen syy voi toisinaan olla persoonallisuuden ulkopuolellakin, olosuhteissa. Traagillisuuden selittäjät ovat erehtynet ei ainoastaan siinä, että he yleensä ovat edellyttäneet aina saman seikan tekevän tuhon traagilliseksi, vaan myöskin siinä, että he ovat etsineet tätä tuhon traagillisuuden ratkaisevaa objektiivista syytä yksinomaan tuhoutuvasta henkilöstä ja hänen ominaisuuksistaan. Tietysti riippuu kohtalon traagillisuus suuresti myös siitä, millainen tuhoutuva henkilö on. Monesti, ja ehkä useimmiten, se riippuu siitä aivan ratkaisevasti. Ja joka tapauksessa täytyy traagillisen henkilön täyttää muutamia yleisiä edellytyksiä, ennen kaikkea se, että hänen persoonallisuudellaan on arvoa. Mutta tämä ei suinkaan tiedä sitä, että tuhoutuvan henkilön inhimillinen arvokkuus tai jokin muu hänen ominaisuutensa olisi tuhon traagillisuu-

den ainoa, yksin riittävä ja kaikkialla ratkaiseva syy. On tapauksia, jolloin kohtaloa ei tee traagilliseksi ratkaisevasti se seikka, millainen tuhoutuva henkilö on, vaan jotkut henkilöstä riippumattomat seikat, esim. se seikka, mistä tuho tulee, minkälaisissa olosuhteissa ja miten se tulee. Jos ajattelemme esim. Osvald Alvingia (Ibsenin "Kummittelijoissa"), niin emme voi juuri sanoa, että hänen traagillisuutensa kovinkaan paljon riippuisi siitä, millainen hän itse on, hänen lahjoistaan, luonteestaan, avuistaan tai kyvyistään. Niistä ei kappaleessa kovin paljon puhetta olekaan. Mutta traagillinen on Osvald Alving ennen kaikkea sen takia, että hänen kärsimyksensä takaa paljastuu perinnöllisyys hirveänä, ihmisonnea sokeasti ja säälimättä tuhoovana valtana. Osvaldin kohtalon tekee siis traagilliseksi ennen kaikkea itse tuhoovan voiman laatu. Jos taasen ajattelemme esim. Mereteä Jonas Lien "Dyre Reinissä", niin ei siinäkään tuhon traagillinen vaikutus perustu etusijassa tuhoutuvan henkilön laatuun. Maailmassa ovat monen henkisiltä mittasuhteiltaan Mereten veroisen nuoren tytön onnen toiveet murskautuneet ja sydän särkynyt, ilman että ne silti ovat olleet traagillisia kohtaloita. Mutta traagilliseksi tekee Mereten kohtalon ennen kaikkea se seikka, että hänen onnensa särkyy niin kaamealla tavalla, juuri kun se on lähellä toteutumistaan, aukeamaisillaan mitä kauneimpaan kukkaan. Yksi sangen huomattava traagillisen vaikutuksen tekijä onkin juuri mm. se seikka, jos henkilö tuhoutuu lähellä onneaan, pyrkijä ja taistelija lähellä päämääräänsä ja voittoansa.

Näistä seikoista jo selviää, että traagillisuuden objektiiviset syyt ovat moninaisemmat kuin ehkä tavallisimmin otaksutaan. Ne ovat niin moninaiset, ettei ole oikein mahdollista saada niitä kaikkia sopimaan yhteen lyhyeen määritelmään. Me voimme kyllä sanoa: traagillista on sellaisen persoonallisuuden tuhoutuminen, jonka meidän tunteemme mukaan

olisi pitänyt olla erityisesti tuholta suojassa; tai: traagillista on erityisesti elonarvoisen persoonallisuuden sortuminen. Mutta kumpikin näistä määritelmistä ilmaisee vain hyvin suuresti lyhennettyinä ja vaillinaisesti traagillisuuden objektiiviset syyt. Tulee joka tapauksessa muistaa, että ne syyt ovat hyvin moninaiset, joitten vuoksi tunteemme mukaan jonkun persoonallisuuden pitäisi olla erityisesti tuholta suojattu tai joku persoonallisuus on tunteemme kannalta erityisesti elonarvoinen. Yhden kerran on syynä se, että persoonallisuus on suuri, rikas ja merkitsevä — sisäisesti, ehkäpä ulkonaisestikin. Kohtalo, joka sellaisen persoonallisuuden murskaa, — nim. murskaa ennen aikojaan — tuntuu meistä erityisen julmalta, kierolta, kaamealta ja järkyttävältä. Tämä tunne terästyy vielä, jos murskautuva henkilö on suorastaan ylevä. Ylevän persoonallisuuden, jos minkä, pitäisi toki olla tuholta suojassa, sillä sellainenhan ennen kaikkea ansaitsisi elää. Mutta vaikkei persoonallisuus ole ylevä, eipä edes suurikaan, pitäisi sen tunteemme mukaan olla tuholta erityisesti suojassa, jos se on aivan lähellä onneaan, jos elämä juuri on aukeamaisillaan sille, ehkäpä pitkien kärsimysten ja kamppailujen perästä, rikkaana, ihanana ja valoisana. Kenenkä sitten pitäisi saada elää, jos ei juuri sen, jolle elämä lupaa paljon onnea ja ihanuutta ja jolla tämä ihanuus on jo käden ulottuvilla! Kun sitten kohtalo kuitenkin juuri tällaisen henkilön murskaa, niin tuntuu taasenkin sellainen kohtalo meistä erityisen järjettömältä, julmalta ja kolkolta. Sama on laita siellä, missä kohtalo harjoittaa rangaistusvaltaa aivan kierosti, iskien syyttömiä syyllisten asemesta. Tuhoutuvan henkilön syyttömyyskin on tältä kannalta katsoen monesti voimakas traagillisen vaikutuksen tehostaja. Pitäisihän toki viattomuuden ja hyveen, tunteemme mukaan, olla paremmin tuholta suojatut kuin paheen ja mädännäisyyden, ja jos ker-

ran rikoksella ja paheella on oleva rangaistuksensa, niin täytyisihän sen sattua syyllisiin eikä syyttömiin.

Jo nämä viittaukset osoittavat, kuinka moninaiset seikat voivat olla omansa tekemään jonkun persoonallisuuden meidän tunteellemme erityisesti elonarvoiseksi. Kuta painavammat ja moninaisemmat ne syyt ovat, jotka tunteemme mukaan vaatisivat jonkun henkilön olevan tuholta suojassa, sitä järkyttävämpi on luonnollisesti vaikutus, jos tuho sittenkin juuri sen persoonallisuuden murskaa. Traagillisuudessa on tämän takia, kuten muissakin esteettisissä vaikutelmissa, eri asteita. Edellä ollut määritelmä ilmaisee vain sen kaikille traagillisille kohtaloille yhteisen pohjan, jonka välttämättä täytyy olla olemassa, jos traagillista vaikutusta mieli ollenkaan syntyä. Missä erityisen syvä ja voimakas traagillinen vaikutus syntyy, siellä on tavallisesti useampia traagillisuuden tekijöitä yhtyneinä. Henkilö on tavallisesti erinomainen voima-ihminen, sisäisesti rikas, suuri ja lahjakas, usein vielä ulkonaisestikin korkeassa asemassa. Hän sortuu ennen aikojaan, vielä täynnä purkautumatonta voimaa ja tarmoa, ehkä vielä juuri päämääränsä lähellä. Tuhoova voima on erityisen suuri ja valtava, henkilön kamppailu sitä vastaan jättiläismäinen ja kärsimys syvä ja tavaton. Varsinkin vanhemmat murhenäytelmäin kirjoittajat kasasivat tavallisesti monia traagillisuuden tekijöitä yhteen ainoaan kohtaloon tehdäksensä vaikutuksen sitä voimakkaammaksi, ja yleensä voinee sanoa, että kirjallisuudessa tuskin on tavattavana ainoatakaan traagillista kohtaloa, jonka kuvaamisessa olisi tyydytty saamaan traagillinen vaikutus aikaan vähimmillä mahdollisilla tekijöillä. Mutta tämä seikka ei saa eksyttää meitä, traagillisuuden käsitettä selvittäessämme, lukemaan traagillisuuden välttämättömiin tekijöihin useampia seikkoja kuin asiallisesti tarpeellista on. Määritelmässä on lausuttava vain traagillisuuden välttämättömät tekijät, vaikka näihin rajoittuvaa

traagillisuutta ei runoudessa kuvattuna koskaan esiintyisi. On vain sitten huomattava, että näihin välttämättömiin, vähimpiin tekijöihin todellisuudessa tavallisesti liittyy lisätekijöitä.

B. Traagillinen tunnevaikutus sisäkohtaiselta puoleltaan.

Edellä esitetty selvitys traagillisuuden käsitteestä on kohdistunut vain traagillisuuden ulkokohtaiseen puoleen. Me olemme tähän asti ainoastaan koettaneet saada selville, mitkä henkilöissä tai kohtaloissa ilmenevät ulkokohtaiset syyt aiheuttavat traagillisen tunnevaikutuksen. Luonnollisesti on kuitenkin traagillisuuden koko käsitteen selvittämiseksi välttämätöntä koettaa myöskin todeta, millainen itse traagillinen tunnevaikutus on.

Maallikon kannalta katsoen saattaisi tosin näyttää, ettei tämän seikan toteamisessa pitäisi olla erikoista vaikeutta. Traagillisen tunnevaikutuksen sielullinen luonnehan on meille välittömästä kokemuksesta jo ennakolta paljon paremmin tunnettu kuin tämän vaikutuksen ulkokohtaiset syyt. Oikeastaanhan voi sanoa, että ainoa seikka tai puoli, mikä meille traagillisuudesta on jollakin tavalla tunnettuna ilman erikoista tutkimusta, on juuri traagillisen tunnevaikutuksen sielullinen luonne. Mehän tiedämme — tai oikeammin välittömästä kokemuksesta tunnemme — että kaikki traagillinen on surullista, vieläpä aivan erikoisessa määrässä surullista. Mitkä seikat traagillisen tunnevaikutuksen aiheuttanevatkin, joka kerta kun sitä koemme, elämme jotain korostetussa ja terästetyssä merkityksessä surullista. Traagillisen kohtalon herättämä surullisuus on terästettyä ja korostettua ei pieneen, kirpeään ja pistävään, vaan suureen ja järkyttävään päin. Traagillinen surullisuus ei polta, pistä eikä kirvele, se huojuttaa ikäänkuin koko ole-

muksemme juuria, se ravistaa ja järkyttää. Traagillisen kohtalon herättämä surullisuus on sitä laatua, ettei se tyhjene kyyneliin, ei haihdu huokauksiin eikä kevenny valittavista vaikerruksista. Kaikki nämä ilmaisukeinot ovat liian pieniä ja kepeitä kyetäkseen purkamaan traagillisen tunteen raskasta suuruutta. Ne ovat ikäänkuin kaitaisia ojia, joita myöten mahtava patoutunut vesimäärä ei mahdu virtaamaan pois. Senvuoksi emme traagillisen kohtalon edessä tavallisesti itke, huokaile emmekä vaikeroi. Sellaiset purkaukset tuntuisivat olevan aivan sopimattomat ja liian mitättömät ilmaisemaan sitä tunnetta, joka mielemme täyttää. Traagillinen tunne on niin ytimeen käypä, se koskee niin koko olemuksemme perustuksiin, että se suorastaan ajaa meitä tekemään painavia kysymyksiä kohtalolle, vaatimaan tilille itse maailmanjärjestystä. Traagillinen kohtalo herättää meissä halun vaatia selvitystä häneltä, joka pilvien yläpuolella asuu ja ihmiskohtaloiden lankoja kädessään pitää. Tähän suuntaan käyvät purkaukset tuntuvat olevan sen tunteen mukaiset, jonka traagillinen kohtalo meissä herättää.

1. Traagillisen tunnevaikutuksen sielullisen luonteen ja sen ulkokohtaisten syitten keskinäinen vastaavaisuus.

Traagillisuus on siis järkyttävää surullisuutta. Tämän voimme ilman muuta välittömän kokemuksen nojalla todeta. Kysymys on nyt vain, täytyykö niitten seikkojen, joitten totesimme olevan traagillisuuden ulkokohtaisena pohjana, aiheuttaa juuri tällainen tunnevaikutus, ts. onko esittämämme traagillisuuden ulkokohtaisen luonteen ja traagillisen tunnevaikutuksen sielullisen luonteen välillä selvä ja ilmeinen vastaavaisuus?

Me voimme todeta, että näin on. Koska traagillisissa koh-

taloissa aina on kysymys ihmispersoonallisuutta kohtaavasta kärsimyksestä tai onnettomuudesta, täytyy kaiken traagillisen olla surullista. Koska tämä kärsimys vielä lisäksi on tuhoovaa laatua, ei sen herättämä suru voi olla kevyttä eikä pinnallista, vaan sen täytyy olla syvää ja ytimeen käypää. Järkyttäväksi tekee tämän surun se seikka, että traagillisissa kohtaloissa tuho murskaa juuri sellaisen persoonallisuuden, jonka meidän tunteemme mukaan syystä tai toisesta olisi pitänyt olla aivan erityisesti tuholta suojassa. Tämän takia on jokainen traagillinen kohtalo jyrkässä ja räikeässä ristiriidassa sen tunteemme kannalta oikeutetun odotuksen kanssa, joka meillä yleensä on kohtalon kulusta. Tämä odotuksen ja tosiasiallisen kohtalon välinen räikeä ristiriita ja vastakohtaisuus terästää ja korostaa traagillisen kohtalon herättämää surullisuuden tuntua ja tekee sen järkyttäväksi. Kun heikko kaatuu, laho luhistuu ja kuolema korjaa henkilön, jolle elämä on enää vain kärsimystä tai tylsää vegeteeraamista, niin sekin kaikki on surullista, sillä ihmisolennon tuhoutuminen on aina surullista. Mutta siinä ei ole mitään järkyttävää, sillä noin tehdessään tuntuu kohtalo meistä sittenkin sangen inhimilliseltä ja järjelliseltä, jopa monesti laupiaaltakin. Mutta kun tuho murskaa suuren, sisäisesti rikkaan ja ehkä ulkonaisestikin mahtavan henkilön, joka täynnä uhkuvaa elonvoimaa näyttäisi vielä kykenevän ihan rajattomiin muille luomaan ja itse nauttimaan onnea, kun onnettomuus kaataa henkilön, joka ehkä ei ole suuruutensa takia mikään poikkeusihminen, mutta joka juuri seisoo onnelansa kynnyksellä valmiina astumaan sisälle, tai kun rikoksen ja hairahdusten seuraukset, joitten piti iskeä syylliseen, iskevätkin aivan syyttömään, — kun tällaista tapahtuu, silloin täytyy kohtalon tuntua meistä aivan erityisen kierolta, julmalta ja järjettömältä, ja koko olentomme on sellaisesta kohtalosta pohjiaan myöten järkytetty ja kuohuksissa. Eikä ainoastaan

se yksityinen kohtalo, joka kulloinkin on edessämme, tunnu järjettömältä ja julmalta, vaan aivan luonnollisesti kohtalo yleensä. Yksityisessä kohtalossa ilmenevä oikeutetun odotuksen ja todellisuuden välinen räikeä ristiriita saattaa meidät aivan luonnollisesti yleistämään yksityistapausta, pitämään sitä yleensä ihmiskohtalon kulun ilmauksena. Kun onnettomuus iskee juuri arimpaan ja kalleimpaan paikkaan, tuhoo juuri sen, mitä erityisesti piti suojata ja säilyttää, niin on tunteemme kannalta aivan luonnollista, ettemme voi pitää tuhoa enää vain pelkkänä sattumana ja yksityistapauksena, vaan se pakostakin rupeaa esiintymään tunteellemme järjestelmällisen, ihmisonnea tahallisesti ja tuumaperäisesti hävittävän kaamean vallan ilmauksena. Traagillisen kohtalon tekeekin traagilliseksi lopullisesti se seikka, että sen takaa paljastuu kärsimys ja onnettomuus ei satunnaisena ja yksityisenä ilmiönä, vaan hirmuisena järjestelmänä ja valtana, kaameana maailman lakina. Tämä yksityisen kohtalon takaa paljastuva kaamea tausta juuri antaakin traagilliselle tunteelle sen lopullisen järkyttävyyden ja samalla sen yleismaailmallisen eli kosmillisen luonteen. Mutta yksityisen traagillisen kohtalon takaa paljastuu kaamea kärsimyksen tausta sen takia, että tuo kohtalo on erityisen räikeässä ristiriidassa oikeutetun odotuksemme kanssa. — Näin siis traagillisen tunnevaikutuksen sielullinen luonne, so. järkyttävä surullisuus, saa täyden selityksensä esittämästämme traagillisen kohtalon objektiivisesta luonteesta, ja täydellinen vastaavaisuus syyn ja seurauksen välillä on olemassa.

2. Traagillisen tunnevaikutuksen suhde mielihyvään ja mielipahaan.

Sen jälkeen mitä edellä on esitetty ja mitä muuten välittömästäkin kokemuksesta on tunnettuna traagillisen vai-

kutelman sielullisesta luonteesta, saattaa tosin maallikosta tuntua hiukan hullunkuriselta, kuinka voidaan ollenkaan tehdäkään kysymystä, onko traagillinen tunnevaikutus etupäässä mielihyvän vaiko mielipahan sävyinen. Onhan edellä todettu — ja senhän voi jokainen itse suoranaisesti todeta — että traagilliset vaikutelmat ovat surullisia, vieläpä aivan erityisesti, nim. järkyttävästi surullisia vaikutelmia. Eikö nyt, niin saattaisi ehkä maallikosta tuntua, jo itse kysymys, ovatko järkyttävän surulliset vaikutelmat etupäässä mielihyvän vaiko mielipahan sävyisiä, ole jokseenkin yhtä järjetön kuin kysymys, onko tuska mielihyvää vai mielipahaa. Tavallisen järjen kannalta näyttää jo sellainen otaksumakin, että järkyttävän surullinen vaikutelma olisi etupäässä mielihyvän sävyinen, olevan ilmeinen ristiriita. Mutta niin omituiselta kuin tämä kysymys maallikkojärjen kannalta tuntuukin, on se ei ainoastaan tehty, vaan vieläpä ratkaistukin tavallisimmin juuri siihen suuntaan, joka maallikkojärjen kannalta tuntuu järjettömältä. Esteetikkojen suuri enemmistö on tähän asti ollut ja on luultavasti vielä tänäkin päivänä sitä mieltä, että traagillinen tunnevaikutus on sittenkin etupäässä mielihyvän luontoinen. Onpa vielä monesti tätä käsitystä pidetty niin itsestään selvänä, ettei sitä oikeastaan ole pantu kysymyksenalaiseksikaan. On vain ilman muuta ruvettu kohta selittämään traagillisten vaikutelmien mielihyväluonteen syntyä, syitä ja laatua, mikä seikka monille traagillisuuden selvittäjille onkin ollut ihan päätehtävänä.

Kun H e g e l, V i s c h e r ja Hegelin koulun esteetikot yleensä selittävät traagillisuutta näin optimistisesti pitäen tyydytyksen tunnetta jokaisen traagillisenkin kohtalon loppuvaikutelmana, niin on tämä vielä joihinkin määrin ymmärrettävää, sillä se on luonnollinen seuraus Hegelin koko filosofian yleisluonteesta ja sen metafyysisistä perusedellytyksistä. Hegelin filosofian mukaan yksilö ja yksi-

löllinen ei semmoisenaan ole mitään ehdottomasti arvokasta, ehdottomasti arvokasta on vain yleinen, s.o. aate eli järki, joka maailman kehityksessä toteutuu. Kaikki yksilöllinen on jo sen takia, että se on yksilöllistä, rajoitettua ja tavallaan kuolemaan tuomittua. Ja kun yksilö tämän rajoituksensa unohtaen menee "yli alueensa" ja kohtalo hänet murskaa, niin ei se Hegelin mielestä silloin tosiasiassa muuta tee kuin "palauttaa yksilön oikeihin rajoihinsa". Ja se, mitä yksilölle näin tapahtuu, on "absolute Vernünftigkeit" ("ehdottomasti järjen mukaista"). "Mielemme on siveellisesti tyydytetty", "erschüttert durch das Loos des Helden, versöhnt in der Sache".[1] Aivan samoin näkee Vischerkin traagillisuudessa vain syvästi oikeudenmukaisen ja senvuoksi lopullisesti tunnettakin tyydyttävän ilmauksen siitä, "miten kaikki inhimillinen suuruus raukeaa mitättömiin Kaikkeushengen majesteetin edessä" ("wie jede menschliche Grösse vor der Majestät des Allgeistes verschwindet").[2] Ja tämä näky täyttää meidät kunnioituksella sitä maailmanjärjestystä kohtaan, jonka heijastuksia itsekin olemme ("von der wir doch auch Ausstrahlungen sind"). "Lajin ja yksilön välisessä suhteessa vallitsee se yksinkertainen laki, että edellinen pysyy, jälkimmäinen häviää." "Eikä sitä vastaan ole syytä nurista." Ei ole syytä nurista silloinkaan, kun tuhoutuva yksilö on erinomainen, suuntaan tai toiseen poikkeus- ja valio-ihminen. Sillä tuhotessaan valioyksilöitä "absoluuttinen subjekti" vain erityisen ponnekkaasti ja tehokkaasti muistuttaa meitä siitä, "että yksilöllisen täytyy sortua, sen takia että se on yksilöllistä" (Ästh. I, § 130).

Kun yksilöllisen asema ja merkitys ja sen suhde yleiseen näin käsitetään, silloin on järjestelmän kannalta luonnollista, että järjettömintä ja mieltä kuohuttavintakin ihmispersoonallisuuden tuhoutumista voidaan pitää vain täysin järjellisen ja syvästi oikeutetun maailmanlain il-

mauksena, lain, jota vastaan ei ole minkäänlaista syytä napista. Täytyy vain kysyä, tokko henkilöille, jotka tältä kannalta maailman kulkua katselevat, oikeastaan on olemassa mitään traagillisuutta. Ei tosin tarvitse olla vannoutunut filosofinen pessimisti Schopenhauerin tai Hartmannin malliin voidakseen tunnustaa ja ymmärtää traagillisuutta. Mutta kuitenkin on toisaalta nähdäksemme laita niin, että ehdottoman optimistin maailmankatsomuksessa ei jää todelliselle traagillisuudelle mitään sijaa. Kuinka voi se puhua traagillisesta, s.o. järkyttävän surullisesta kärsimyksestä, jonka mielestä kaikki kärsimys ja tuho on täysin oikeutettua ja järjen vaatimusten mukaista, aivan niinkuin ollakin pitää. Traagillisuudesta voi puhua vain se, joka tunnustaa, että maailmassa on myöskin aivan järjen vastaista ja sen vuoksi myös tunnetta kuohuttavaa kärsimystä, että kohtalo monesti aivan julmasti leikkii ihmislasten kanssa ja tuhoo sellaista, mitä ei olisi pitänyt eikä saanut tuhota. Sillä tällaista kärsimystä ja tuhoahan me traagillisuudella tarkoitamme, jos tällä sanalla mieli olla mitään selvää omaa ja erikoista merkitystä.

Mutta kaikessa tapauksessa saa Hegelin koulun, niinkuin Schillerin, Carrieren ym. spekulatiivisten esteetikkojen optimistinen traagillisuuden käsitys jonkinlaisen selityksensä niistä yleisfilosofisista perusedellytyksistä, joista nuo ajattelijat traagillisuuden käsityksensä johtavat. Tämä sama syy ei voi olla perustana niitten uudenaikaisten kokemusperäisten esteetikkojen käsitykseen, joitten mielestä niinikään traagillinen tunnevaikutus on yleissävyltään etupäässä mielihyvän luontoinen.

Tälle kannalle asettuu hyvin päättävästi itse kokemusperäisen estetiikan perustaja Fechner. "Sovituksen" vaatimus on hänen mielestään yleinen esteettinen laki ("Princip der ästhetishen Versöhnung"). Senvuoksi täy-

tyy kaiken traagillisenkin päättyä sovittavasti voidakseen vaikuttaa esteettisesti. "Surullinen loppu ilman sovittavaa ainesta on yleensä vastoin taiteen sääntöjä." Eikä sovituksen vaatimus ole Fechnerin mielestä ainoastaan taiteellinen ja esteettinen laki. Se on hänen luulonsa mukaan myöskin maailman laki. Kaikki traagilliset kohtalot todellisuudessakin päättyvät lopulta sovittavasti. "Maailmanjärjestys noudattaa samaa lopullisen sovituksen periaatetta, jota taide" (Vorschule II, s. 239).

Oman aikamme esteetikoista, jotka ovat asettuneet tälle samalle kannalle sitä eri tavoin perustellen, mainittakoon tässä erityisesti ainoastaan L i p p s, G r o o s, W i t a s e k, R. L e h m a n n ja suomalaista lukijaa lähinnä olevana Y r j ö H i r n.[1] Päinvastaista ja ehdottomasti vähemmistössä olevaa kantaa edustavat ennen kaikkea V o l k e l t ja nähdäkseni myös D e s s o i r.[2]

Tämän kirjoittajan mielipiteen mukaan on vähemmistön kanta tässä kohden oikea. Luonnollisesti ei niin monimutkainen sielullinen ilmiö kuin traagillinen tunnevaikutus yleensä koskaan ole ihan yksivärinen. Siihen sisältyy sekä mielihyvän että mielipahan aineksia. Vieläpä voivat nämä ainekset eri tapauksissa olla hyvinkin eri määrässä edustettuina. Sääntönä on kuitenkin pidettävä, että traagillisessa tunnevaikutuksessa on mielipaha-aines vallitsevana. Traagillinen tunnevaikutus on yleissävyltään säännön mukaisesti etupäässä mielipahan luontoinen.

Ensinnäkin sekä välitön omakohtainen että kielenkäytössä kuvastuva yleinen kokemus viittaavat tähän. Kun tutkistelen sitä tunnevaikutusta, minkä esim. Agamemnonin, Oresteen, Oidipuksen, Kassandran, Desdemonan, Romeon ja Julian, Gretchenin ja Kullervon kohtalot tai Niebelungenliedissä ja "Kummittelijoissa" esitetyt kohtalot minuun tekevät, niin tuntuisi mitä räikeimmältä sisäisten tosiasiain väärennykseltä, jos sanoisi, että niitten kohtalojen tekemä

tunnevaikutus on yleissävyltään mielihyvän luontoinen, s.o. etupäässä kohottava, ilahduttava, rohkaiseva, elontunnetta edistävä. Se on päinvastoin niin selvästi elontunnetta tukahduttava, s.o. masentava, ahdistava, järkyttävä kuin monimutkainen tunne konsaan voi olla. Ja kaipa traagilliset vaikutelmat yleisesti tällaisiksi tunnetaan, koskapa jotenkin yksimielisesti itse "traagillinen" sana tulkitaan terästettyä ja korostettua surullisuutta merkitseväksi. Eikö nyt silloin ole todellakin asiain asettamista päälleen, jos tahdotaan väittää, että suru, vieläpä erityisen voimakas, korostettu ja järkyttävä suru on mielihyvää? Silloinhan melkein yhtä hyvin voitaisiin sanoa, että mielipaha itse on mielihyvää.

Vetoomalla omakohtaiseen sisäiseen kokemukseen ei kuitenkaan tätä kiistakysymystä saada ratkaistuksi, sillä yhdelle sanoo sisäinen kokemus yhtä, toiselle toista. Ja vaikka onkin hyvin luultavaa, etteivät itse sisäiset elämykset ole erilaiset, vaan että kaikki eivät havaitse niitä oikein, niin ei ole kuitenkaan mahdollista omaan sisäiseen havaintoonsa vedoten toiselle todistaa, että hän on havainnut sisäiset elämyksensä väärin. Senvuoksi täytyy turvautua ulkokohtaisempaan todistelutapaan.

Ne traagilliset kohtalot, jotka yleensä kaikki teoreetikot tunnustavat traagillisiksi — ja sellaisia, varsinkin runouden esittämiä kohtaloitahan on paljonkin — muodostavat ulkokohtaisen todistelun lähtökohdan ja pohjan. Edellä on sellaisia useampaankin kertaan lueteltu ja esimerkkeinä käytetty. Oidipus, Othello, Lear, Hamlet, Emilia Galotti, Hebbelin Judith, Kalevalan Kullervo, monia muita mainitsematta, ovat varmaan kaikkien yksimielisen tunnustuksen mukaan traagillisia henkilöitä. Täytyy nyt vain kysyä, ovatko näitten henkilöitten kohtalot omansa tekemään mielihyvän vaiko mielipahan sävyistä, s.o. ilahduttavaako ja kohottavaa vaiko surullista ja masentavaa vaikutusta. Että

ihmispersoonallisuuden, vieläpä syistä tai toisista erityisesti elonarvoisen ihmispersoonallisuuden sortuminen — jommoisesta juuri luetelluissa tapauksissa, kuten traagillisissa kohtaloissa yleensä, on kysymys — on omansa tekemään surullisen ja masentavan vaikutuksen, on sentään niin kovin itsestään selvä asia, etteivät sitä ole voineet olla tunnustamatta nekään, jotka kaikella muotoa ovat tahtoneet selittää traagillisen tunnevaikutuksen etupäässä mielihyvän sävyiseksi. "Arvokkaan sortuminen, jalon kärsimys ja kuolema ei semmoisenaan voi mitenkään herättää mielihyvää", tunnustaa esim. R. Lehmann.[1] Mutta voidakseen siitä huolimatta selittää traagillisen tunnevaikutuksen etupäässä mielihyvän sävyiseksi ovat nuo samaiset esteetikot Arguksen silmin etsineet itse traagillisen kohtalon ympäriltä tai takaa kaikenlaisia salatuita mielihyvän lähteitä, jotka voisivat tehdä uskottavaksi, että kohtalo, jonka kaiken järjen mukaan täytyisi tehdä surullinen vaikutus, sittenkin tekee ilahduttavan. Niin on syntynyt mitä keinotekoisimpia ja väkinäisimpiä teorioja, joilla on koetettu selittää "das Vergnügen an tragischen Gegenständen", so. tehdä ymmärrettäväksi, miten sen kärsimys ja sortuminen, jonka emme millään muotoa soisi sortuvan ja jonka sortumista pidämme hirveänä onnettomuutena, sittenkin voi olla meille nautinnon ja ilon aihe. Ettei ainoakaan näistä teorioista pysty selittämään sitä, mitä selittää pitäisi, ei johdu suinkaan teoriain keksijäin hyvän tahdon eikä älynkään puutteesta. Se johtuu yksikertaisesti siitä, että koetetaan selittää mahdotonta mahdolliseksi.

Ei ole tässä tarvis kaikkia noita teorioja tarkastaa. Useimmat niistä ovat jo kuolleita ja kuopattuja, jolleivät ne jo alunpitäen ole olleet kuolleina syntyneitäkin, ja sellaisten teoriojen kumoaminen olisi kaatuneitten kaatamista. Niin ei tässä esim. ole syytä ottaa käsiteltäväksi tuota kuuluisaa monivivahteista "syyllisyysteoriaa", joka kuitenkin

on ollut sitkeähenkisimpiä tässä puheena olevista teorioista. Sen mukaan on traagillisen kohtalon loppuvaikutus tyydytys ja mielihyvä sen takia, että traagillisen henkilön tuho aina pohjaltaan on ansaittu ja oikeudenmukainen. Tämä teoria on niin ilmeisessä ristiriidassa traagillisten tosiasiain kanssa, ettei tarvitse edes esimerkeillä sen kestämättömyyttä valaista. Varsinkin Lipps ja Volkelt ovat sitäpaitsi niin sitovasti sen hataruuden osoittaneet, ettei ole tarvis sen kumoamiseksi enää sanoja tuhlata. Muuten Hirnkin sen kestämättömyyden tinkimättä myöntää, vieläpä sitä omastakin kohdastaan valaisee.

Viipyä ei tarvitse myöskään siinä muuten vanhassa, pohjaltaan Schilleriin nojautuvassa teoriassa, jolla R. Lehmann puolestaan koettaa traagillisen vaikutuksen mielihyväluonnetta tehdä uskottavaksi ja ymmärrettäväksi. Tämän teorian mukaan johtuu traagillisen kohtalon herättämä mielihyvä ja kohottava vaikutus siitä, että ne arvot tai ihanteet, joita sortuva henkilö on edustanut tai joitten puolesta hän on taistellut, jäävät elämään sankarin sorruttuakin, vieläpä hänen kärsimyksensä ja sortumisensa kautta ikäänkuin kirkastuvat ja paljastavat entistä selvemmin arvonsa ja iäisyysmerkityksensä.[1] Pikainenkin silmäys tosiasioihin osoittaa, että tämä teoria on arveluttavassa määrässä pelkkä kamariteoria, jolla on jotain soveltuvaisuutta vain varsin harvoihin traagillisiin kohtaloihin ja henkilöihin, nim. varsinaisesti vain sellaisiin henkilöihin, jotka todella taistelevat joittenkin ylevien ihanteitten puolesta ja tässä taistelussa sortuvat ja sortuvat vielä nimenomaan niin, että heidän sortumisensa muodostuu jonkinlaiseksi heidän edustamiensa ihanteitten apoteoosiksi. Jos sortuva henkilö voi kuolemallansa tehdä edustamalleen ihanteelle tai aatteelle suuren palveluksen, auttaa sitä huomattavasti lähemmäs päämääräänsä, niin silloin kieltämättä sisältyy sankarin kuolemaan voimakas lohdullinen aines, vaikka

kysymyksenalaista on, tokko tämä lohdullinen aines silloinkaan on niin suuri, että se kykenee tekemään koko sortumisen ilahduttavaksi ja kohottavaksi. — Mutta nyt eivät suinkaan kaikki nekään, jotka taistelevat jonkin korkean ihanteen puolesta, sorru niin, että heidän sortumisensa tuottaisi ihanteelle voittoa tai kirkastaisi sitä. Kun ilkeän sala-ampujan nuoli, sokea luonnonvoima tai henkilössä itsessään piilevä turma tuhoo aatteen soturin, niin ei ole helppo nähdä, miten hänen edustamansa aate siitä tuhosta kostuu tai kirkastuu. Ja mistä otetaan silloin se lohdullinen aines, joka muuttaa sortumisen ilahduttavaksi ja kohottavaksi? Sillä pelkkä abstraktinen tieto, että aatteet ja ihanteet jäävät vielä senkin jälkeen olemaan, ts.: ettei mene mahti maan rakohon, vaikka mahtajat menevät — se lienee sentään liian ylimalkainen ja laiha lohdutus. Jos se riittäisi, niin silloin ei mitään surullista eikä lohdutonta maailmassa olisikaan, sillä aina voimme olla varmat, että hirveimpienkin onnettomuuksien ja järkyttävimpienkin tuhojen jälkeen jää kaikenlaisia pyrkimyksiä, hyviä, niinkuin pahojakin ihmiselämään kytemään ja niille nousee myöskin aina uusia ritareita.

Mutta nyt on sellaisiakin traagillisia henkilöitä, jotka eivät taistele minkään siveellisesti korkeitten ihanteitten puolesta, vaan niitä vastaan. Näitten sortumista ei siis voi tehdä lohdulliseksi se tieto, että heidän edustamansa korkeat ihanteet heidän kuolemansa kautta kirkastuvat, sillä he eivät edusta mitään korkeita ihanteita. Mutta Lehmannin käsityksen mukaan nämäkin kirkastavat kuolemallansa siveellisiä ihanteita, nim. niitä, joita vastaan he taistelivat ja joitten voimaa ja valtavuutta heidän sortumisensa on omansa havainnollistuttamaan. Edellisessä tapauksessa siis lohdutus lähtee siitä tiedosta, että sankarin sortumisen jälkeenkin hänen edustamansa arvot ja ihanteet jäävät elämään, vieläpä saavat tuosta sortumisesta

uutta elonvoimaa, jälkimmäisessä tapauksessa siitä, että henkilön vastustamat tai loukkaamat arvot ja ihanteet jäävät elämään ja osoittavat tuossa sortumisessa voimansa. Ilmeisesti ei lohdun lähde näissä molemmissa tapauksissa ole sama. Jälkimmäiset kohtalot selitetään lohdullisiksi toisen teorian mukaan kuin edelliset. Tämä teoria on pohjaltaan tuo vanha syyllisyysteoria. Jo sen takia sen kestämättömänä voi sivuuttaa. Tarvitsee vain huomauttaa, että siveellisiä ihanteita vastaan taistelleen tai niitä loukanneen henkilön sortuminen voi sisältää Lehmannin edellyttämän lohdutuksen ainoastaan siinä tapauksessa, että rikkojan tuhoo nimenomaan siveellinen vastavoima, vieläpä oikeastaan se sama tai ne samat siveelliset voimat, joita vastaan hän taisteli. Mutta näin ei suinkaan aina käy. Rikollisenkin voi tuhota siveellisesti aivan arvoton tai neutraalinen vastavoima. Silloin ei rikollisen sortuminen voi millään tavalla olla omansa kirkastamaan ja asettamaan kunniaan niitä siveellisiä voimia, joita vastaan henkilö taisteli, ja näitten siveellisten voimien kirkastumisesta aiheutuva lohdutus jää silloin myöskin tulematta. Milloin taasen rikollisen tuhoovat todella siveelliset vastavoimat ja hänen tuhonsa siis esiintyy täysin ansaittuna ja oikeutettuna, silloin epäilemättä tuhon tuskainen ja ahdistava vaikutus lievenee, ja jolleikaan sortuminen tunnu suorastaan ilahduttavalta ja kohottavalta, niin ei ainakaan lohduttomalta. Mutta sellaisissa tapauksissa on se paha pulma, etteivät ne yleensä tunnu myöskään traagillisilta. Siinä seikassa, että rikollinen saa ansaitun rangaistuksensa, ei semmoisenaan ole mitään traagillista. Jos sellaisen tapauksen mieli vaikuttaa traagilliselta, täytyy siihen tulla jotakin lisäksi: joko on rangaistus sittenkin sisäisesti katsoen suhteettoman ankara todelliseen rikkomukseen verrattuna tai on rikollisessa kaiken rikollisuuden ohellakin joitakin inhimillisesti erityisen arvokkaita puolia tms. Lyhyesti:

täytyy tulla lisäksi piirteitä, jotka juuri ovat omansa tekemään kohtalon taasenkin järkyttäväksi ja lohduttomaksi. — Tästä näkyy, että joko ne lohdun lähteet, joitten Lehmannin mukaan pitäisi tehdä traagillinen kohtalo mielihyvän sävyiseksi, ovat pelkkiä kangastuksia, tai jos ne ovat todellisia, niin ne ovat sellaisia, jotka ovat omansa riistämään traagilliselta kohtalolta lohduttomuuden mukana myöskin — traagillisuuden.

Lehmannilta ei ole jäänyt huomaamatta, että edellä puheena olleitten kahden henkilöluokan lisäksi on vielä kolmaskin laji traagillisia henkilöitä: ne, jotka eivät taistele minkään siveellisten ihanteitten puolesta eivätkä myöskään niitä vastaan, vaan jotka taistelevat yksinkertaisesti omasta puolestaan. Tähän luokkaan on luettava (se kai on Lehmanninkin tarkoitus) myöskin ne traagilliset henkilöt, jotka tarkalleen otettuna eivät yleensä ollenkaan taistele, vaan tahtovat yksinkertaisesti elää vain omaa elämäänsä ja nauttia rauhassa onneansa. Kun tuho murskaa tällaisen henkilön tavalla, mikä tekee murskautumisen traagilliseksi, niin mikä jäljelle jäävä ja sortumisen kautta kirkastuva arvo muuttaa tällaisen tuhoutumisen lohdulliseksi ja kohottavaksi? Lehmannin mukaan tekee sen "der Gesamteindruck der Persönlichkeit in ihrem einzigen individuellen Wert" ("omalaatuista arvoa edustaneesta henkilöstä jäljelle jääpä yleisvaikutus") (Poetik, s. 247). Lohdun lähteenä on siis tässä tapauksessa, helppotajuisemmin puhuen, tuo kaikissa hautapuheissa ja nekrologeissa henkisen tyhjyyden surullisena todisteena toistuva kulunut lauseparsi: muistosi jää jäljelle! Tarvitsee vain ajatella tämä ajatus loppuun elävästi huomatakseen sen mahdottomuuden. Se seikka siis, että omalaatuisesti arvokas yksilö muistossamme säilyy omalaatuisesti arvokkaana, tekee Lehmannin mielestä sellaisen henkilön sortumisen lohdulliseksi ja kohottavaksi! Terveen järjen mukaan luulisi kai laidan olevan

jokseenkin päinvastaisen. Juuri se seikka, että sortunut henkilö oli omalaatuisesti arvokas ja että hän tällaisena muistossamme säilyy, tekee hänen sortumisensa niin syvästi surulliseksi ja valitettavaksi. Jos hän olisi ollut arvoton, niin mitäpä erikoista surun ja valittelun aihetta hänen sortumisessaan silloin olisi ollut, sillä eihän mitättömän menettämistä kukaan kauan haikaile. Tai jos hänen avunsa ja arvonsa olisivat meiltä unohtuneet, niin samassa olisi luonnollisesti haihtunut myös noitten avujen ja arvojen tuhoutumisen aiheuttama suru. Lehmann on siis koettanut perustella traagillisen kohtalon otaksuttua mielihyväluonnetta seikalla, johon juuri päinvastoin perustuu traagillisen kohtalon mielipahaluonne.

Saman ajatuksen, jota Lehmann tässä nähtävästi on tavoitellut, vaikka hän ei ole oikein onnistunut saamaan siitä edes kiinni, on Th. L i p p s jo ennen Lehmannia seikkaperäisesti kehittänyt ja rakentanut sen pohjalle varsinaisen teorian, jonka pitäisi selittää, miten traagillinen tunnevaikutus voi olla ja miksi sen täytyy olla aina etupäässä mielihyvän sävyinen. Koska Lippsin teoriassa on selvimmin ja terävimmin lausuttuna se sama ajatus, jota monet muutkin traagillisen tunnevaikutuksen mielihyväluonteen perustelijat ovat tavoitelleet, ja koska tätä teoriaa muutenkin saanee pitää tieteellisesti pätevimpänä omana aikanamme esitetyistä traagillisuuden mielihyväluonteen perusteluyrityksistä, ansaitsee se aivan erikoista huomiota.

Lipps koettaa selittää traagillisen kohtalon herättämää mielihyvää viittaamalla kärsimyksen arvoa elävöittävään ja kohottavaan merkitykseen. "Kärsimys", hän sanoo, "tai yleisemmin, arvokasta kohtaava tuho saattaa meidät elävämmin tuntemaan arvokkaan arvon" ("Das Leiden, allgemeiner gesagt, der Eingriff in den Bestand eines Wertvollen erhöht das Gefühl seines Wertes", Ästh. I, s. 560). Tämä kärsimyksen aiheuttama arvon elävöityminen perustuu

Lippsin mukaan yleiseen sielulliseen lakiin, jota hän nimittää "patoutumisen laiksi" ("das Gesetz der psychischen Stauung"). Tavallisin ja yleistajuisin tämän lain ilmaus on se jokapäiväinen kokemus-tosiasia, että arvokkaan tai kalliin olennon tai esineen arvon tunnemme vasta sitten oikein elävästi, kun tuon arvokkaan kadotamme tai ainakin sitä uhkaa jokin vaara. Arvokasta kohtaava tai uhkaava tuho on siis kuin voimakas sysäys, joka avaa silmämme ja herättää tunteemme huomaamaan sen arvon. — Tämä merkitys on tuholla ja kärsimyksellä nimenomaan myös traagillisissa kohtaloissa. Traagillista henkilöä kohtaa tuhoova kärsimys. Tuo kärsimys tekee meille traagillisen henkilön arvon eläväksi, "sillä kärsimys on meille vain siltana vieraan persoonallisuuden, hänessä piilevän ihmisarvon tai hänessä vallitsevan tai voitolle pääsevän hyvyyden voiman elävään tuntemiseen" (Ästh. I, 570). Tämä ihmispersoonallisuudessa piilevän hyvän huomaaminen ja sen elävä tunteminen on semmoisenaan korkeaa nautintoa, ja tätä nautintoa, johon kärsimys on ollut välittäjänä ja siltana, tarjoo meille traagillinen kohtalo. "Traagillinen mielihyvä", se on Lippsin teorian ydin ja loppuponsi, "on siis sitä tuskaisen ylevää nautintoa, jota meille tuottaa vieraan persoonallisuuden ihmisarvon elävä tunteminen, mihin tuntemiseen vierasta persoonallisuutta kohdannut kärsimys on ollut tienä ja siltana" (Ästh. I, 565).

Tällä Lippsin teorialla on se etu, että sen lähtökohtana on kieltämättä oikea ja terävästi havaittu sielullinen tosiasia tai laki. Kärsimyksellä ja onnettomuudella on kiistämättä, kuten aivan jokapäiväisestä kokemuksesta hyvin tunnemme, kärsivän arvoa meille eläväksi tekevä ja kohottava vaikutus. Ja ihmisarvon elävä tunteminen ja välitön kokeminen on taasen epäilemättä mielihyvää tuottava. Lippsin olisi siis onnistunut tehdä tinasta kultaa, s.o. selittää, miten kärsimyksen ja onnettomuuden näkeminen

voi olla ja miksi sen täytyy olla nautintoa, — jos vain traagillinen kohtalo olisi sellainen, millaiseksi se Lippsin teoriassa edellytetään. Mutta traagillinen kohtalo ei satu olemaan sellainen. Traagillinen kohtalo alkaa varsinaisesti vasta siitä, mihin Lippsin selitys päättyy. Lipps selittää vain, miksi traagillisen henkilön arvon, tätä henkilöä kohtaavan kärsimyksen takia, täytyy meidän silmissämme kohota ja käydä meille erityisen eläväksi. Mutta hän sivuuttaa kokonaan itse pääasian, joka nyt vasta tästä alkaa, nim. sen, että tämä arvoltaan ja merkitykseltään meille erityisen eläväksi ja kalliiksi käynyt henkilö s o r t u u. Ihmispersoonallisuuden sortuminen ja yleensä arvokkaan tuhoutuminen on aina jo semmoisenaan surua ja tuskaa tuottava ilmiö. Kaksinkerroin tuskalnen ja surullinen on se ilmiö tietysti silloin, kun tuhoutuu henkilö, jonka arvo meille juuri on käynyt erityisen eläväksi. Traagillisessa elämyksessä tapahtuu siis vastakohtavaikutukseen perustuva tunteen elävöityminen ja kohoutuminen kahteen vastakkaiseen suuntaan, nim. mielihyvään ja mielipahaan päin. Traagillista henkilöä kohtaava kärsimys kohottaa ensin tämän henkilön arvoa ja tekee sen meille erityisen eläväksi. Tämä kohoutuminen on mielihyvän kohoutumista. Tämä kohonnut ja elävöitynyt arvon tunne tekee taasen tämän arvon tuhoutumisen, s.o. henkilön sortumisen, erityisen surulliseksi ja valitettavaksi, kohottaa siis ts. mielipahan voimakkuutta. Näistä kahdesta suunnaltaan vastakkaisesta tunteen kohoutumisesta Lipps huomaa vain edellisen ja sivuuttaa kokonaan jälkimmäisen. Kuitenkin on juuri tämä jälkimmäinen tunne ja sen kohoutuminen traagillisessa elämyksessä pääasia, sillä se tunnehan jää traagillisen kohtalon loppu- ja yleisvaikutukseksi. Eihän nim. siinä vielä mitään traagillista ole, että me tulemme erityisen selvästi huomaamaan ja elävästi tuntemaan vieraassa persoonallisuudessa piilevää arvoa, vaan traagillis-

tahan on se, että tämä arvo t u h o u t u u. Ei arvon olemassaolo, vaan sen tuhoutuminen on traagillisuuden pohja ja ydin. Mutta arvon tuhoutumisen tekee erityisen surulliseksi ja voimakkaasti järkyttäväksi se seikka, että arvon olemassaolo käy meille erityisen selväksi ja eläväksi juuri, ennenkuin se tuhoutui.

Lippsin teorian mahdottomuuden huomaa selvimmin, kun ajattelee sen sovelletuksi käytännölliseen elämään. Muistettava nim. on, että se "sielullisen patoutumisen laki", jonka pohjalta Lipps koettaa traagillisen tunnevaikutuksen mielihyväluonnetta selittää, ei ole Lippsin omankaan ajatuksen mukaan suinkaan vain traagillisuuteen rajoittuva, ei edes pelkästään vain esteettinen, vaan yleinen psykologinen laki. Jos se vaikuttaa traagillisissa ilmiöissä Lippsin väittämällä tavalla, täytyy sen vaikuttaa samalla tavalla muissakin tapauksissa. Jos arvokasta kohtaava kärsimys ja tuho ("der Eingriff in den Bestand eines Wertvollen") vaikuttaisi vain sen arvon tunnetta elävöittävästi ja kohottavasti, siis mielihyvää tuottaen ja siihen päättyen, niin silloinhan pohjaltaan kaikki ihmisiä kohtaava kärsimys ja tuho olisi ilahduttavaa ja kohottavaa, ts.: onnettomuus onnea. Rakkaan omaisen tai muuten meille kalliin henkilön kuoleman esim. pitäisi silloin olla meille "tuskaisen ylevää nautintoa" aiheuttava tapahtuma, sillä tuo kuolemahan tekisi meille vain tuon kalliin henkilön arvon oikein elävästi tuntuvaksi ja arvon elävä tunteminen ja kokeminenhan on nautintoa. Kun nyt, kuten kokemuksesta erinomaisen selvästi tiedämme, kalliin henkilön kuolemalla ei ole "tuskaisen ylevän nautinnon", vaan päinvastoin hyvin vähän nautintorikkaan tuskan tunnearvo, niin voi siitä päättää, että Lippsin laskuista on jäänyt pois jokin tekijä, joka muuttaa asian oleellisesti. Tämä pieni Lippsiltä unohtunut tekijä on itse pääasia: se seikka, että henkilö k u o l e e, s.o. tuo meille erityisen eläväksi ja tuntuvaksi käynyt arvo

tuhoutuu. Lipps huomaa siis vain tuhon arvoa kohottavan vaikutuksen, mikä on kuitenkin vain tuhon sivuvaikutus, mutta jättää huomaamatta tuhon arvoja tuhoovan vaikutuksen, mikä kai sentään lienee tuhon päävaikutus, sillä se kai on tuhossa pääasia, että se tuhoo. Sen kautta, että Lipps tämän pääasian kokonaan unohtaa, hän saattaa esittää teorian, joka johdonmukaisesti loppuun ajateltuna veisi siihen tulokseen, että kuolema riistäessään meiltä rakkaita olentoja, tulipalo tai muut luonnonvoimat hävittäessään talojamme ja omaisuuttamme, varkaat ryöstäessään kalleuksiamme, tuottavat meille oikeastaan "tuskaisen ylevää nautintoa", sillä nehän kaikki, riistämällä meiltä arvokasta ja kallista, saattavat meidät vain elävästi tuntemaan tuon kalleuden arvon. Ja arvon elävä tunteminenhan on mielihyvää tuottavaa.

Lippsin teorian piti todistaa traagillinen tunnevaikutus "tuskaisen yleväksi nautinnoksi", s.o. osoittaa, että traagillisen kohtalon tekemässä vaikutuksessa "tuskan aines on positiiviseen, kohottavaan (s.o. mielihyvän) ainekseen verrattuna ehdottomasti alakynnessä" (s. 565). Lippsin teoria ei tätä todista. Se todistaa päinvastoin, että traagillisessa tunnevaikutuksessa on yleensä mielihyvän aines mielipahan ainekseen verrattuna alakynnessä. Tämä tulos on aivan ilmeinen, kun Lippsin esittämien tosiasiain lisäksi otetaan huomioon hänen unohtamansa seikat, nim. juuri ne, jotka varsinaisimmin tekevät traagillisen kohtalon traagilliseksi.

3. Traagillisen tunnevaikutuksen mielihyvä-ainekset.

Traagilliseen tunnevaikutukseen saattaa siis, kuten jo kohta alussa myönnettiin, sisältyä myöskin mielihyväaineksia, voivatpa nämä mielihyvä-ainekset toisinaan olla

hyvinkin huomattavat. On nyt vain lyhyesti viitattava, mistä nämä mielihyvä-ainekset voivat johtua. Volkelt on sekä traagillisuuden estetiikassaan että järjestelmänsä toisessa osassa esittänyt useita tällaisia mielihyvän lähteitä. Traagillisen henkilön kärsimyksessä ja sortumisessa osoittama ryhti ja suuruus, hänen edustamallensa korkealle asialle sortumisesta koituva voitto tai kirkastus, itse sortumisen puhdistava tai kirkastava vaikutus, tuhoovan vastavoiman välttämättömyys ja oikeutus jne. ovat kaikki sellaisia "kohottavia tekijöitä", jotka suuresti lieventävät traagillisen kohtalon ahdistavaa, järkyttävää surullisuutta. Mutta ensinnäkin on näillä kohottavilla lisätekijöillä rajansa, kuten Volkelt aivan oikein huomauttaa.[1] Jos ne paisuvat niin voimakkaiksi, että kohtalo kokonaisuudessaan muuttuu lohdulliseksi ja kohottavaksi, niin lakkaa kohtalo olemasta traagillinen. Silloin on tultu toiseen esteettiseen muunnokseen. Toiseksi nämä kohottavat lisätekijät vain voivat liittyä traagilliseen kohtaloon, mutta niitten ei suinkaan aina tarvitse siihen liittyä. Sen vuoksi voi olla ja on traagillisia kohtaloita, joihin ei liity ainoatakaan näistä kohottavista lisätekijöistä. Koska nyt kuitenkin jokaiseen traagilliseen tunnevaikutukseen sisältyy jonkinlainen mielihyvä-aines, täytyy sen aiheutua jostakin muusta syystä kuin noitten mahdollisten lisätekijöitten vaikutuksesta. Volkelt viittaa, tätä jokaiseen traagilliseeen tunnevaikutukseen sisältyvää mielihyvää selittääkseen, etenkin kahteen seikkaan, nim. ensinnäkin siihen nautintoon, mitä vilkkaat, voimakkaat tunne-elämykset semmoisinaan tuottavat ("Die Lust der Gefühlslebendigkeit"), toiseksi siihen nautintoon, minkä aiheuttaa traagillisten kohtalojen erikoinen inhimillinen arvo ja kantavuus ("Die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen"). Nähdäkseni ovat nämä kaksi seikkaa oikeastaan vain saman asian objektiivinen ja subjektiivinen puoli. Tunne-elämysten erikoinen

voimakkuus ja vilkkaus on suoranainen seuraus traagillisten kohtaloitten erityisestä inhimillisestä merkityksellisyydestä. Traagilliseen tunnevaikutukseen aina sisältyvän mielihyvä-aineksen varsinaisena ja syvimpänä objektiivisena syynä on siis nähdäkseni lyhyesti sanoen traagillisen kohtalon suuruus, joka ei muuten suinkaan aina perustu traagillisen henkilön suuruuteen. Traagillisuuden selvittäjien tavallisimpia erehdyksiähän on juuri ollut se, että traagilliselle kohtalolle kuuluvat piirteet on ilman muuta siirretty myöskin traagilliselle henkilölle kuuluviksi. Niin on varsinkin tehty suuruuteen nähden. Traagillisen henkilön itsensä ei tarvitse välttämättä olla suuri, mutta kohtalossa, jonka alaiseksi hän joutuu, täytyy olla suuruutta, mikä tietysti voi aiheutua muistakin syistä kuin henkilön suuruudesta. Traagillisia eivät ole arkielämän pienet, monesti kyllä hyvinkin tuskaiset huolet, pettymykset ja vastoinkäymiset, vaan ainoastaan ne kohtalot, joita nähdessämme ja kokiessamme tunnemme elävämme jotakin korostetusti inhimillistä, luihin ja ytimiin käypää. Tällaisiin elämyksiin liittyy tavallista voimakkaampana sisäisen syventymisen ja rikastumisen tunne, mikä semmoisenaan on mielihyvän sävyinen, ja juuri tämä mielihyvä on jokaiseen traagilliseen elämykseen välttämättä sisältyvä nautinnon aines. Se on sama nautinnon aines, mikä sisältyy jokaiseen suureen suruun ja kärsimykseen juuri surun suuruuden takia. Vaikka suuri suru järkyttää ja huojuttaa koko olemuksemme perustuksia, ehkäpä murskaa meidät kokonaankin, niin on siinä sittenkin samalla jotakin lohdullista ja kohottavaa, sillä suuri elämys, olkoonpa se mielihyvän tai mielipahan sävyinen, laajentaa, syventää ja kohottaa meitä ihmisinä. Tässä merkityksessä on oikea ja syvä tuo niin usein väärinkäytetty Schillerin lause ”suuresta jättiläismäisestä kohtalosta” (von dem ”grossen gigantischen Schicksal”),

"welches den Menschen erhebt,
wenn es den Menschen zermalmt".*

Mutta ilmeiseen järjettömyyteen viedään tämä oikea ajatus, jos väitetään, että traagillinen tunne-elämys kokonaisuudessaan on etupäässä mielihyvän sävyinen, koska siihen sen suuruuden takia sisältyy kohottava mielihyvän aines. Se on aivan yhtä järjetöntä kuin jos väittäisi aurinkoa kokonaan mustaksi sen takia, että siinä on mustia pilkkuja. Ei suuri kärsimys lakkaa olemasta kärsimystä, vaikka siihen sen suuruuden takia liittyy eräs sivutuntu, jota ei ole pienessä kärsimyksessä. Jos tämä kärsimyksen suuruudesta johtuva mielihyvä-aines muuttaisi koko kärsimyksen nautinnoksi, niin silloinhan ei todellisuudessa mitään suurta kärsimystä olisikaan, koska suuri kärsimys juuri suuruutensa takia muuttuisi vastakohdakseen.

Kuinka monilta puolilta asiaa tarkastammekin, tulos ei muutu: traagillinen tunnevaikutus on yleensä etupäässä mielipahan sävyinen, vaikka tähän vallitsevaan sävyyn liittyy aina elämyksen suuruudesta aiheutuva nautinnon sävyinen sivutuntu, jota vielä erikoistapauksissa mahdolliset "kohottavat lisätekijät" voivat melkoisesti vahvistaa.

Miten nyt on ymmärrettävä, että useimmat esteetikot ovat tässä kohden tulleet päinvastaiseen tulokseen? Pääsyynä siihen on nähdäkseni se esteetikkojen kesken yhäkin opinkappaleena vallitseva ennakkoluulo, että esteettisen vaikutuksen täytyy olla aina etupäässä mielihyvän sävyinen.[1] Koska traagillinen vaikutelma on eräs esteettisen vaikutuksen laji, on täytynyt koettaa keinolla millä hyvänsä selittää sekin etupäässä mielihyvän sävyiseksi. Muuten olisi ollut pakko syrjäyttää traagilliset vaikutel-

*) "Joka ihmistä kohottaa,
samalla kun se ihmisen murskaa."

mat esteettisten muunnosten joukosta tai — luopua tuosta vanhasta ennakkoluulosta. Tätä selittämistyötä on ollut omansa jonkinverran helpottamaan ja senvuoksi sitä enemmän johtamaan selittäjiä harhaan eräs selittämisessä varsin yleisesti noudatettu yksipuolisuus. Ilmeisesti ovat nim. useimmat traagillisuuden selittäjät pitäneet etupäässä silmällä vain taiteessa (runoudessa) esitettyä traagillisuutta. Tästä on taasen ollut se arveluttava seuraus, että traagilliseen tunnevaikutukseen kuuluviksi on laskettu sellaisia tunneaineksia, joita traagillinen kohtalo itse ei aiheuta, vaan joita aiheuttaa taiteellinen esitys semmoisenaan.[1] Esittipä taiteilija surullista tai iloista, täytyy luonnollisesti hänen esityksensä semmoisenaan, mikäli se on taidetta, herättää tyydytystä ja mielihyvää. Mutta tätä esityksen (ts. taidon tai taituruuden) tekemää vaikutusta ei saa sekottaa esitetyn tekemään vaikutukseen. Niin kuitenkin sangen yleisesti tehdään ja nimenomaan myös traagillisen tunnevaikutuksen luonnetta selitettäessä. Monien tämän tunnevaikutuksen luonteesta esitettyjen teoriojen nurinkurisuus olisi käynyt esittäjille itselleenkin ilmeiseksi, jos he olisivat vain koettaneet sovelluttaa teoriansa todellisen elämän traagillisuuteen. Todellisen elämän traagillisuushan on sittenkin alkuperäistä ja varsinaista traagillisuutta, ja taiteessa esitetty on vain ikäänkuin sen jäljennöstä ja varjoa. Jokaisen traagillisuuden teorian täytyy siis, jos sen mieli käydä jostakin, kyetä ennen kaikkea selittämään todellisen elämän traagillisuus sekä objektiiviselta että subjektiiviselta puoleltaan. Tämä selittäminen ei luullakseni onnistu, niin kauan kuin pidetään kiinni siitä ennakkoluulosta, että jokaisen esteettisen vaikutuksen ja siis myöskin traagillisen vaikutuksen täytyy olla yleissävyltään mielihyvän luontoinen.

Neljäs luku.

KOOMILLISUUS JA HUUMORI.[1]

I.

Koomillisuus.

1. Koomillisuuden ongelman eri puolet ja nauru.

Niinkuin muittenkin esteettisten muunnosten käsittää koomillisuudenkin selittäminen kaksi puolta: subjektiivisen ja objektiivisen. Koomillisuus tulee selitetyksi subjektiiviselta puoleltaan, kun todetaan, millainen itse koomillinen tunnevaikutus on, objektiiviselta puoleltaan, kun osoitetaan, mikä on tämän tunnevaikutuksen yleinen ulkokohtainen syy. Edellisen seikan toteaminen ei tuota erikoista vaikeutta eikä se ole senvuoksi myöskään aiheuttanut suurempaa erimielisyyttä. Välittömästä kokemuksesta tiedämme ilman muuta, että koomillisuuden tunne on, kuten muuten itse sana "koomillinen" alkuaan merkitseekin, hilpeän keveän ilon tunne, ilon, jonka tavallisena ulkonaisena ilmauksena on n a u r u. Naurettava sana onkin koomillinen sanan tavallinen suomalainen vastine.

Kuitenkin on suuresti harhaan johtavaa pitää koomillisuutta ja naurua samana asiana tai edes välttämättä yh-

teen kuuluvina. Se tapa, jota varsinkin ranskalaiset ja anglosaksiset tutkijat (Descartes, Ribot, Bergson, Dugas, Paul Gaultier, Hobbes, Spencer, Bain, James Sully, Stanley Hall ja Allin, B. Sidis ym., vieläpä myöskin Kant) noudattavat, kun he oikeastaan vain koettavat selittää naurua ja luulevat sillä samalla selittävänsä koomillisuuden, on ollut suuresti omansa sekottamaan ja vaikeuttamaan koomillisuuden probleemia. Kaikki nauru ei nim. suinkaan aina ilmaise koomillista mielialaa, eikä toisaalta koomillinen mieliala suinkaan aina välttämättä purkaudu nauruun. Ensinnäkin on sellaista naurua, joka ei ilmaise yleensä mitään mielialaa, vaan on ainakin etupäässä fysiologista, määrätyn hermojen tilan aiheuttamaa refleksiliikettä. Kutkutuksesta, väsymyksestä, vilusta johtuva, samoinkuin hysteerinen ja spasmaattinen hullun nauru on sellaista.[1] Mutta toiseksi ei kaikki sekään nauru, joka on jonkin mielialan ilmausta, ole suinkaan aina juuri koomillisen mielialan ilmausta. Nauru on ei ainoastaan koomillisen ilmiön aiheuttaman tunteen, vaan yleensä ilon, hyvänmielen, ylitsekuohuvan elonvoiman ja kaikinpuolisen hyvinvoinnin tavallinen ilmaus. Kun kaksi tuttavaa tapaa toisensa, niin he usein jo loitolta nauravat toisilleen. Kun ihminen kuulee iloisen uutisen, on nauru senkin herättämän mielialan tavallinen ilmaus. Näissä ja lukemattomissa muissa tapauksissa ei nauru ole kuitenkaan minkään koomillisen ilmiön aiheuttama.

Toisaalta taasen ei koomillisen ilmiön aiheuttama mieliala suinkaan aina purkaudu nauruun. Onhan yleensä omassa vallassamme päästää tai pidättää nauru. Ja monesti pidätämme sen erilaisista syistä. Itse koomillinen tunne ei silti häviä. Onpa luonteita, joille on aivan ominaista koomillisen tunteen ilmauksen pidättäminen. Ns. kuivat humoristit tekevät sen tavallisesti. Mutta heillä täytyy kuitenkin olla aivan erinomaisen tarkka silmä huo-

maamaan koomillista ja kyky sitä voimakkaasti tuntea, koskapa he pystyvät tätä tunnetta niin erinomaisesti muille välittämään.

Tässä nyt esitetyistä seikoista ei ole kuitenkaan tehtävä niin jyrkkää johtopäätöstä kuin Lipps tekee väittäessään, "että nauru semmoisenaan on koomillisuuden ymmärtämiselle täysin merkityksetön".[1] Lähempänä oikeaa on epäilemättä Yrjö Hirn huomauttaessaan, että naurun luonteen tutkimisesta täytyy olla saatavissa jonkinlaista johtoa myöskin koomillisuuden käsittämiseen.[2] Sillä tosiasiana pysyy sittenkin, että jokainen koomillinen tunne pyrkii purkautumaan nauruun. Nauru on siis koomillisen tunteen luonnollinen ja tavallinen ilmaus. Ja ilmauksessa täytynee itse tunteen luonteen aina jollakin tavalla kuvastua. — Mutta vaikka naurun tutkimisella saattaakin olla jonkinlainen avustava merkitys koomillisuuden luonteen selvittämisessä, on kuitenkin tärkeää pitää nämä kaksi asiaa tarkoin erillään. Esteettisessä muunnosopissa ei ole kysymys naurusta, vaan on kysymys koomillisesta. Ja koomillinen sana subjektiivisessa merkityksessä tarkoittaa erästä määrättyä tunnelmaa meissä ja objektiivisessa merkityksessä ilmiöitä, jotka ovat omansa sellaista tunnelmaa herättämään.

2. Historiallis-kriitillinen katsaus koomillisuuden teorioihin.

Edellä jo huomautettiin, että itse koomillisen tunnevaikutuksen sielullisen luonteen toteaminen ei tuota erikoista vaikeutta eikä ole myöskään aiheuttanut suurempaa erimielisyyttä. Sitä enemmän vaikeutta tuottaa ja sitä suurempaa erimielisyyttä on aiheuttanut koomillisuuden ulkokohtaisen luonteen selvittäminen. Koomillisuuden var-

sinaisen ongelman muodostaakin juuri kysymys: mikä on koomillisen vaikutelman yleinen ulkokohtainen syy? Tähän kysymykseenhän me juuri ennen kaikkea vastausta haluaisimme, ja juuri tähän sitä on vaikea löytää. Koomillisuudesta esitetyt teoriat ovatkin yleensä juuri tämän kysymyksen ratkaisuyrityksiä.

Ennenkuin nyt omasta puolestamme yritämmekään koomillisuuden ongelmaa ratkaista, on lyhyt kriitillinen silmäys tunnetuimpiin koomillisuuden teorioihin tarpeen. Vasta sen jälkeen voimme päättää, saatammeko omaksua jonkin tähänastisista koomillisuuden selityksistä vai pitääkö meidän yrittää uutta. Voisihan käydä niinkin, ettemme voi hyväksyä ainoatakaan tähänastisista koomillisuuden selityksistä emmekä esittää uuttakaan.[1] Silloin olisi historiallis-kriitillinen selitys ainoa, minkä voisimme koomillisuuden ongelmasta antaa. — Tästä huomaa, että koomillisuuden selvittämisessä on historiallisella valaistuksella aivan erikoisen tärkeä sija.

Niin melkein rajattomalta näyttävä määrä erilaisia selityksiä kuin koomillisuudesta aikojen kuluessa onkin esitetty, voi kuitenkin tärkeimmät näistä selityksistä ehkä ryhmittää kolmeen pääteoriaan eli selitystyyppiin, joista jokainen tietysti esiintyy monivivahteisena. Nimitämme näitä kolmea pääteoriaa lyhyesti ylemmyysteoriaksi, loogillisen ristiriidan ja psykologisen vastakohdan teoriaksi. Nämä nimitykset viittaavat nähdäkseni osuvasti itse teoriain perusajatukseen eivätkä ole mielivaltaisesti tekaistuja ja outoja, vaan verraten yleiseen käytäntöön perustuvia.

a) Ylemmyysteoria.

Tämän teorian perusajatus on: koomillisen tunteen pohjana on oman ylemmyyden tunto, s.o. äkkiä heräävä ja

paisuva itsetunto eli oman voiman tunto ("sudden glory", "the sentiment of power"). Tämän heräävän itsetunnon syy voi olla joko suoranainen tai välillinen. Suoranainen se on silloin, kun vertaamatta itseämme muihin, jonkin tilanteen tai tapauksen johdosta yhtäkkiä havaitsemme itsessämme sellaista etevyyttä, josta emme aikaisemmin olleet tietoiset. Välillinen se on silloin, kun itsetunnon paisuminen aiheutuu toisten puutteiden tai vikojen havaitsemisesta, nim. sellaisten puutteiden ja vikojen, joista itse luulemme olevamme vapaat. Kummassakin tapauksessa on koomillisen vaikutelman pohjasyy sama: äkkiä paisunut itsetunto tai oman ylemmyyden tunto,

Tämän teorian ensimmäisenä edustajana voi pitää Aristotelesta, joka Runousopissaan sivumennen sanoo naurettavaa olevan sellaisen virheellisyyden tai rumuuden, joka ei aiheuta tuskaa eikä vahinkoa.[1] Saman ajatuksen toistaa Cicero lausuen sen niin, että koomillista on pieni ja vaaraton ruumiillinen tai henkinen viallisuus.[2] Aristoteles ja Cicero eivät tosin puhu mitään ylemmyyden tunnosta, mutta heidän koomillisuuden selityksensä, pidemmälle ajateltuna, vie välttämättä siihen, sillä ilmeisesti toisissa havaittu virheellisyys tai puutteellisuus naurattaa meitä senvuoksi, että se antaa meille tilaisuuden elävästi tuntea omaa paremmuuttamme. Tällä tavalla selittääkin toisten puutteiden naurettavuuden jo Descartes, joka tämän naurettavuuden psykologiseksi pohjaksi säikähtymättä asettaa oikeastaan vahingonilon.[3] Ylemmyysteorian varsinainen isä on kuitenkin Hobbes[4], joka antoi sille sen muodon, mikä ylempänä esitettiin tämän teorian perusajatuksena. Hobbesin teoriaa mainitsee suurella kunnioituksella Bainkin[5] antaen sille melkoista huomiota, vaikka Bain itse ei tämän teorian pohjalle pysähdy. Uudemmista tutkijoista on ylemmyysteorian kannattajana mainittava erityisesti Karl Groos. Koomil-

---

lista on Groosin mielestä yleensä nurinkurisuus, joka herättää meissä oman ylemmyyden tunnon, "sen mieluisan farisealaistunteen, ettemme ole samanlaiset kuin nuo hullunkuriset".[1] Vielä niinkin vereksissä teoksissa kuin Ebbinghausin psykologian toisessa osassa (ilm. 1913) on Ernst Dürr koomillisuuden selityksessään asettunut ylemmyysteorian kannalle, mikäli hän yleensä katsoo jonkin teorian voivan koomillisuutta selittää.[2] — Näennäisesti on myöskin Volkelt ylemmyysteorian kannattaja, sillä Volkeltin mukaan on koomillista "siirtyminen vakavuudesta ei-vakavuuteen", mihin siirtymiseen liittyy "leikkivän (so. ehdottoman) ylemmyyden tunto" ("Ein Übergehen von Ernstnehmen in Nichternstnehmen" gepaart mit "dem Gefühl spielender Überlegenheit")[3]. Volkeltin mukaan olisi siis ylemmyyden tunto, ei tosin ainoana, mutta välttämättömänä koomillisen vaikutuksen tekijänä. Volkelt ei kuitenkaan tarkoita ylemmyyden tunnolla samaa, mitä Hobbes, Groos ym. ylemmyysteorian varsinaiset edustajat. Volkeltin "leikkivän ylemmyyden tunnolla" ei ole mitään tekemistä vanhingonilon ja itsetunnon kanssa. Volkeltin leikkivän ylemmyyden tunto merkitsee vain yksinkertaisesti sitä, että koomillisessa ilmiössä tapahtuva arvon luhistuminen on vaaraton, s.o. ei aiheuta meille eikä muille vahinkoa, ts. että me suhtaudumme siihen täysin esteettisesti, so. pyyteistä ja edun ajatuksista vapaina. Näin ollen ei Volkeltia oikeastaan voi pitää ylemmyysteorian edustajana tämän teorian varsinaisessa merkityksessä.

Ylemmyysteorian kelpaamattomuus koomillisuuden selitykseksi on niin ilmeinen ja muuten jo niin monesti osoitettu, että on aiheetonta siihen asiaan pitkiä todisteluja tuhlata.[4] Ensinnäkin on koomillisia ilmiöitä, joihin nähden on suorastaan mahdoton tuntea mitään ylemmyyden tunnetta. Sanaleikit ja sukkeluudet ja yleensä ns. tahallinen komiikka esim. on sellaista. Mitä aihetta ja mahdollisuutta

meillä olisi tuntea ylemmyyden tunnetta esim. jonkin sattuvan sukkeluuden tai taitavan koomikon keksimien oivallisten kujeitten johdosta ainakaan silloin, kun sukkeluus tai kuje ei tapahdu kenenkään toisen kustannuksella, s.o. ei nolaa tai halvenna ketään, ja sitähän eivät läheskään kaikki sukkeluudet tai kujeet tee? Päinvastoin, jos me siinä yleensä joihinkin vertailuihin ryhdymme, niin täytyy meidän kai tavallisimmin tuntea itsemme melkoista alemmiksi hyvän sukkeluuksien laskijan tai taiturimaisen huvinäyttelijän, kuplettilaulajan tai muun koomillisen taiturin suoritusten ja saavutusten rinnalla.

Mutta ylemmyyden tunne ei ole niittenkään koomillisten ilmiöitten koomillisuuden pohjana, joihin nähden ylemmyyden tunne ehkä on mahdollinen. Jos niin olisi, niin silloin täytyisi ylemmyyden tunnon ja koomillisen tunteen olla oikeastaan sama asia. Vähäinenkin itsehavainto osoittaa kuitenkin, että ne ovat aivan eri tunteita. Hyvän sukkeluuden, hullunkurisen tilanteen tai hauskan huvinäytelmäkohtauksen herättämä tunne ja oman rikkauden, viisauden, hurskauden tai muun etevyyden äkkiä kohoova tunto ovat ilmeisesti aivan erilaisia sielullisia tiloja. Niin erilaisia, että ne ovat pikemmin toistensa esteinä kuin aiheuttajina. Se, jonka mielen täyttää äkkiä herännyt oman etevyyden tai hyvyyden tunto, s.o. yleensä paisunut itsetunto, hän ei voi samalla hetkellä tuntea koomillista tunnetta. Fariseus, joka kiittää Jumalaa siitä, että hän on parempi ja hurskaampi kuin publikaani, ei suinkaan sillä hetkellä tunne koomillisuuden tunnetta. Voipa hyvällä syyllä epäillä, tokko fariseukset ja oman hyvyytensä ja etevyytensä tunnossa elävät yleensä koskaan voivat tuntea koomillisuuden tunnetta. He voivat kyllä omahyväisyydellään ja itsetyytyväisyydellään aiheuttaa muissa koomillista tunnetta, s.o. olla itse koomillisia, mutta koomillisen tunteen omakohtaiseen kokemiseen heiltä oikeastaan puuttuvat edellytykset. Ja ne

puuttuvat juuri senvuoksi, että omahyväinen itsetunto karkoittaa koomillisuuden tunteen tai estää sen syntymästä.

Ylemmyyden tunnon ja koomillisuuden tunteen yhteensoveltumattomuus selviää toistakin tietä. Koomillisella tunteella tarkoitamme erästä esteettisen vaikutuksen muunnosta. Jokainen esteettinen vaikutus edellyttää syntyäkseen esteettistä suhtautumista. Koomillinenkin vaikutus voi siis syntyä vain ehdolla, että ilmiöihin suhtaudutaan esteettisesti. Mutta se, jonka mielen täyttää toisten onnettomuuksien herättämä vahingonilo, toisten vikojen aiheuttama oman paremmuuden tunne tai yleensä syystä tai toisesta paisunut itsetunto, on mielentilassa, joka tekee esteettisen suhtautumisen mahdottomaksi. Hänen koko huomionsa on kohdistunut omaan satunnaiseen minäänsä, joka esteettisessä suhtautumisessa on kokonaan syrjäytettävä. Ylemmyyden tunto ja koomillinen tunne ovat siis jo siitä syystä yhteen soveltumattomat, että edellinen syntyäkseen edellyttää esteettistä suhtautumista, jälkimmäinen tekee sen mahdottomaksi.

b) Loogillisen ristiriidan teoria.

Tämän teorian ydinajatus on: koomillista on yleensä järjettömyys, ajatushairahdus, loogillinen ristiriitaisuus ja nurinkurisuus ("Falsche Subsumtion", "Inkongruenz"). Viittauksena on Cicero lausunut jo tämänkin teorian huomauttaessaan, että "ristiriitaisuus naurattaa" ("ridentur etiam discrepantia").[1] Tämän teorian varsinainen kehittäjä on kuitenkin Schopenhauer. Tosin jo Jean Paulin teoriassa, jonka mukaan koomillista on "havainnollisena esiintyvä ääretön järjettömyys" ("der sinnlich angeschaute unendliche Unverstand"), on loogillisella ristiriitaisuudella tärkeä sijansa. Jean Paulin mukaan ei loogil-

linen ristiriitaisuus kuitenkaan vielä semmoisenaan ole koomillista, siihen täytyy tulla erinäisiä lisätekijöitä. Senvuoksi Jean Paulia onkin oikeammin pidettävä psykologisen vastakohdan teorian edustajana. Schopenhauer sitävastoin on rakentanut teoriansa puhtaastaan loogilliselle pohjalle.[1] Koomillista on Schopenhauerin mukaan "jonkin käsitteen ja sen alaisiksi alistettujen reaalisten esineitten välinen äkkiä ilmenevä ristiriitaisuus" ("plötzlich wahrgenommene Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren", W. a. W. u. V. I, s. 70). Koomillisen vaikutuksen aiheuttajana on siis aina loogillinen hairahdus, "falsche Subsumption", s.o. "jonkin yksityisilmiön yllättävä ja odottamaton alistaminen sellaisen käsitteen alaiseksi, jonka alaan se ensin näyttää kuuluvan, mutta johon se ei ollenkaan kuulu (II, s. 100). Missä koomillisen vaikutuksen mieli syntyä, siellä täytyy siis aina olla jotain abstraktista ja havainnollista, s.o. käsite ja yksityisilmiö, joka viimemainittu jossakin suhteessa näyttää kuuluvan juuri tuon käsitteen alaan, mutta tosiasiassa ei siihen kuulu, vaan on siihen päinvastoin aivan soveltumaton. Kun yksityisilmiö siitä huolimatta alistetaan tuon käsitteen alaiseksi, niin aiheutuu siitä koomillinen vaikutus.

On ehkä tarpeen havainnollistaa tätä muuten kenties liian abstraktiseksi jääpää teoriaa muutamilla Schopenhauerin itsensä käyttämillä esimerkeillä. "Tässä lepää hän kuin sankari ja hänen kätensä kautta kaatuneet lepäävät hänen ympärillään." Tällainen lause lääkärin hautakirjoituksena tuntuu epäilemättä koomilliselta. Sen koomillisuus perustuu Schopenhauerin mukaan väärään "alistukseen". Sotasankarille voi olla kunniaksi, että hän makaa kaatamiensa ympäröimänä, mutta lääkärille se ei ole. Siinä siis lääkäriin sovelletaan sellainen sankaruuskäsite, joka ei lääkärille sovellu. Samanlainen väärä alistus tai sovellutus ta-

pahtuu, kun esim. palvelija valelee herransa kulunutta hylkeennahkalaukkua hiusöljyllä luullen sen kasvattavan siihen uuden karvan pois kuluneen sijalle, tai vahtisotilaat heittävät putkasta ulos sinne rangaistustaan kärsimään tuomitun toverinsa, jota he itse ovat vahtimassa ja jonka he ovat ottaneet mukaan korttipeliin. Kun tämä tekee pelissä vääryyttä, sovelluttavat he häneen sääntöä: "kehnot toverit heitetään ulos", mutta sovelluttavat väärin, koska tämä sääntö on tähän tapaukseen soveltumaton.

Vaikka loogillisen ristiriidan teoria, kuten näistäkin esimerkeistä näkyy, tuntuu varsin hyvin soveltuvan ainakin joihinkin koomillisiin ilmiöihin, on se kuitenkin, ainakin Schopenhauerin esittämässä muodossa, ilmeisesti aivan liian väljä. Ei läheskään jokainen "väärä sovellutus", s.o. ajatushairahdus, ole koomillinen. Kun esim. lääkäri tai tuomari toimissaan tekevät vääriä "sovellutuksia", edellinen alistaa jonkin sairaustapauksen väärän tautikäsitteen alaiseksi, jälkimmäinen sovelluttaa rikokseen väärää lakipykälää ja molemmat siten aiheuttavat aivan arveluttavia seurauksia, niin tällaiset ajatushairahdukset ovat kaikkea muuta kuin koomillisia. Mutta eipä vielä jokainen vaaratonkaan ajatushairahdus ole koomillinen. Jos me, jonkin ulkonaisen yhtäläisyyden hairahduttamina, luulemme ikkunamme ohi lentävää lintua toiseksi kuin se on ja siis alistamme sen väärän yleiskäsitteen alaiseksi, niin ei siinä ole mitään koomillista, yhtä vähän kuin sekään on koomillista, jos koulupoika kieliharjoituksessa sovelluttaa väärää kieliopin sääntöä tai matemaattisia tehtäviä ratkaistessaan väärää kaavaa. Nähtävästi täytyy siis ajatushairahduksen ja loogillisen ristiriidan, vaarattomankin, olla aivan erikoista lajia, ennenkuin se vaikuttaa koomilliselta. Mutta tämä merkitsee ts., että koomillinen vaikutus ei perustu loogilliseen ristiriitaan, vaan joihinkin muihin seikkoihin. Loogillisen ristiriidan teorian riittämättömyys ilmenee

vielä selvemmin siitä, että on koomillisia ilmiöitä, joihin nähden ei voi olla puhettakaan mistään "väärästä alistuksesta", eipä edes loogillisesta ristiriidastakaan. Jo koomillisiin muotoihin nähden tuntuu puhe "väärästä alistuksesta" tai loogillisesta ristiriidasta sangen väkinäiseltä. Emme me suinkaan alista Falstaffin ihravatsaa tai Cyranon suurta nenää minkään väärän yleiskäsitteen alaiseksi, me tiedämme kyllä, että edellinen on vatsa ja jälkimmäinen nenä, mutta koomillisilta nuo ruumiinosat meistä silti näyttävät. Vielä vaikeampi on nähdäkseni sovelluttaa tätä teoriaa kaikenlaisiin koomillisiin kommelluksiin ja tilanteihin. Kun keikari luiskahtaa liukkaalla tiellä, kaatuu likalätäkköön ja ryvettää hienot vaatteensa tai tuuli riuhtaisee hienon herran päästä sylinterin, herra lähtee juoksemaan sen jälkeen ja vihdoin astuu sen päälle, niin ovat nämä kommellukset epäilemättä koomillisia, mutta ei ole helppo havaita, missä siinä olisi "väärää alistusta" tai yleensä ajatushairahdusta.

c) Psykologisen vastakohdan teoria

on tässä puheena olevasta kolmesta teoriasta voimakkaimmin edustettu ja monivivahteisin. Sen ydinajatuksen voi kuitenkin lausua aivan lyhyesti, kun pitää silmällä vain tämän teorian uusimpia muodostelmia, jotka epäilemättä ovatkin selvimmät ja parhaimmat ja senvuoksi edustavat tätä teoriaa sen kehittyneimmässä ja edullisimmassa muodossa. Koomillista on tämän teorian mukaan yleensä s u u r e n   ä k k i n ä i n e n   p a l j a s t u m i n e n   p i e n e k s i.

Tämäkin teoria esiintyy katkonaisena viittauksena jo C i c e r o l l a, muodossa, jota saattaisimme nimittää pettyneen odotuksen teoriaksi. Cicero huomauttaa nim., että

tavallisimpia naurun aiheita ("notissimum ridiculi genus") on se, "kun me odotamme yhtä ja sanotaankin aivan toista" ("cum aliud exspectamus, aliud dicitur", De Orat. II, 63). Meidän oma erehdyksemme, s.o. odotuksessa pettymisemme, meitä silloin naurattaa. Vieläpä Cicero lisää, että juuri tämä odotuksessa pettyminen on kaikkein tärkeimpiä koomillisen vaikutuksen aiheita ("sed ex his omnibus nihil magis ridetur, quam quod est praeter exspectationem", II, 70).

Tälle ajatukselle, johon Cicero vain katkonaisesti ja ylimalkaisesti viittasi, antoi paljoa täydellisemmän ja täsmällisemmän muodon Kant määritellessään naurun mielenliikkeeksi, "joka aiheutuu jännitetyn odotuksen tyhjiin raukeamisesta".[1] Kantkaan ei kuitenkaan vielä tarkemmin selittänyt, millaiset ilmiöt aiheuttavat tyhjiin raukeamaan tuomittua jännitystä. Hän vain aivan ylimalkaisesti huomautti, että kaikessa naurettavassa täytyy olla "jotain järjetöntä" ("etwas Widersinniges", s. 153). Koomillisen vaikutuksen varsinainen ulkokohtainen syy jäi näin ollen Kantiltakin osoittamatta. Kant on nähtävästi kyllä sitä mieltä, että koomillisen vaikutuksen aiheuttajana on jonkinlainen psykologinen vastakohta. Mutta mitkä jäsenet tuon vastakohdan muodostavat, jää selittämättä.

Jean Paul, jonka "Vorschule der Ästhetik" muuten merkitsee huomattavaa aikaansaannosta koomillisuuden teorian historiassa, viittaa jo siihen, mitkä tämän vastakohdan jäsenet ovat, asettaessaan vastakkain "äärettömän suuren, joka herättää ihailua, ja äärettömän pienen, joka aiheuttaa päinvastaista tunnetta"[2] ja ottaessaan koomillisuuden selittelyn lähtökohdaksi ylevyyden. Mutta varsinaisen, vieläpä syvästi ja terävästi ajatellun ja hyvin perustellun teorian muodostaa näistä aineksista vasta Fr. Th. Vischer, jota on pidettävä psykologisen vasta-

kohdan teorian etevimpänä kehittäjänä. Lyhyimmin ja selvimmin lausuu Vischer tämän teorian jo v. 1837 ilmestyneessä erikoistutkielmassa "Über das Erhabene und Komische". "Ylevä ja äärettömän pieni", sanoo Vischer siinä, "sekaantuvat toisiinsa ("spielen ineinander") ja tämä sekotus on koomillisuus. Katsoja huudahtaa: noin suuri ja kuitenkin noin pieni! Noin paljon viisautta ja siinä viisaudessa noin paljon hulluutta! Tuollainen voima ja siinä voimakkuudessa tuollainen voimattomuus" (s. 179). — Sama perusajatus toistuu sitten sekä itse järjestelmässä että Vischerin kuoleman jälkeen ilmestyneessä "Das Schöne und die Kunst" teoksessa, edellisessä luonnollisesti seikkaperäisemmin kehitettynä. "Koomillisuus on", sanoo V. järjestelmässään [1], "Negation einer Negation" ("kieltämisen kieltäminen"). Ensimmäinen kieltäminen on ylevyys (siinä nim. aate "kieltää" aineellisen verhonsa "kuvan", särkee sen ja osoittaa sen mitättömäksi) ja juuri tämä kieltäminen tulee vuorostaan koomillisuudessa kielletyksi." — — "Ylevässä sanoi aate kuvalle: minä sinussa olen pätevää, et sinä. Koomillisessa sanoo kuva aatteelle: sinä tarvitset minua, minutta sinä et ole mitään, minä olen sinä."

Nykyaikaisen ihmisen sanontatavan mukaiseen muotoon puettuna on Vischerin ajatus lyhyesti tämä: Koomillinen vaikutus perustuu psykologiseen vastakohtaan. Tämän vastakohdan muodostavat "aate" ja "kuva" (s.o. yhtäältä yleinen, järjenmukainen, henkinen, toisaalta yksilöllinen, satunnainen, järjetön, aineellinen). Koomillisessa ilmiössä nämä vastakkaiset puolet ikäänkuin sekaantuvat toisiinsa ("spielen ineinander") tai törmäävät vastakkain, s.o. suuressa tai ylevässä paljastuu yhtäkkiä pientä. Kaikessa, mikä on koomillista, esiintyy siis yhtäkkiä "äärettömän pieni panemassa jalkakampia vastakohdalleen ylevälle eli äärettömän suurelle".[2] — Lyhyimmin sanoen on siis

Vischerin mukaan koomillista suuren äkkinäinen paljastuminen pieneksi.

Vischerin koomillisuuden selitykseen eivät myöhemmät samalta suunnalta selitystä etsineet tutkijat ole tähän päivään asti nähdäkseni tuoneet mitään olennaisesti uutta. He ovat etupäässä vain koettaneet tarkemmin perustella ja nykyajan ihmiselle tajuttavammalla tavalla selvitellä jo Vischerin rakentamaa teoriaa, useat tosin ehkä tietämättä, että teoria, jota he esittävät ja omaksi keksinnökseen luulevat, on hyvin vanha ja nimenomaan ja paraiten juuri Vischerin kehittämä.

Psykologisesti ja fysiologisesti ovat tätä teoriaa huomattavalla tavalla perustelleet varsinkin Bain ja Spencer. Bainin mukaan on koomillisen vaikutuksen ulkokohtaisena syynä lyhyesti sanoen "degradation" s.o. arvokkaana pidetyn yhtäkkinen paljastuminen arvottomaksi.[1] Tämähän ei ole mitään uutta, sillä aivan saman oli jo Vischer sanonut. Uutta, ainakin suhteellisesti, on sitävastoin se, mitä Bain sanoo selittääkseen, minkätähden arvon luhistumisen tai suuren paljastumisen pieneksi täytyy vaikuttaa koomillisesti. Tämän selittää Bain johtuvan siitä, että yleensä "arvokkaat, juhlalliset ja vakavat ilmiöt saattavat meidät jonkinlaiseen kankeaan pakonalaisuuden ja pinnistyksen tilaan", aiheuttavat "väsyttävää jännitystä" ("fatiguing tension" s. 250 ss.). Tästä tilasta me vapaudumme, kun tuo arvokas yhtäkkiä kadottaa arvonsa, s.o. kun suuri paljastuu pieneksi, ja se vapautuminen synnyttää meissä samanlaisen keveän hilpeyden tunteen, "kuin lapsissa, jotka pääsevät koulusta". Tämä tunne on juuri koomillisuuden tunne. Suuren paljastuminen pieneksi ("degradation") on siis koomillista senvuoksi, että se aiheuttaa meissä sisäisesti "äkkinäisen vapautumisen pakonalaisuuden tilasta" ("a sudden release from a state of constraint", s. 250).

Koomillisen vaikutuksen ulkokohtaisen syyn käsittää Spencer asiallisesti samoin kuin Bain ja Vischer, vaikka hän lausuu sen hiukan toisin. "Descending incongruity" eli "tajunnan äkkinäinen siirtyminen suuresta pieneen" on Spencerin mukaan koomillisen vaikutelman ja sen ilmauksen, naurun, ulkokohtaisena aiheuttajana.[1] Sitävastoin Spencer selittää toisin kuin Bain koomillisen vaikutuksen sisäisen, sielullisen syyn. Ei vapautuminen "väsyttävästä jännityksestä" tai painostavasta pakonalaisuudesta ole koomillisen vaikutuksen sisäinen syy. Musikaalinen henkilö, joka konsertissa kuuntelee jotakin Beethovenin sinfoniaa, ei tunne kappaleen herättämää vakavaa ja jännitettyä tunnelmaa minään epämieluisena pakkona, vaan päinvastoin suurena nautintona, johon hän koko sielullaan antautuu. Mutta jos andanten ja allegron välisen lyhyen hiljaisuuden vallitessa yhtäkkiä joku aivastaa, purskahtaa harraskin kuulija nauramaan, mikä merkitsee, että hänessä heräsi koomillinen tunnelma. Tätä koomillista tunnelmaa ei Spencerin mielestä voida selittää Bainin tavoin, sillä tässä ei ole kysymyksessä vapautuminen mistään pakonalaisuudesta eikä rasittavasta jännityksestä. Spencer itse selittää sen viittaamalla sielullisen voiman kasautumiseen ("an overflow of nerveforce", II, s. 111). Suuri tai suurta odotusta herättävä ilmiö panee meissä liikkeelle huomattavan määrän sielullista voimaa. Kun nyt suuri paljastuu pieneksi tai odotetun suuren sijasta tulee pientä, ei tuo varattu sielullinen voima tule käytetyksi, vaan sitä jää kasaan. Sen käyttämättä jääneen sielullisen voiman täytyy kuitenkin suuntautua jonnekin ja päästä purkautumaan. Se purkautuu sillä tavalla, että se muuttuu eräänlaiseksi hermoja kutkuttavaksi tunnelmaksi, joka aiheuttaen määrättyjä lihasliikkeitä räjähtää ilmoille nauruna.

Tämä Ciceron, Kantin, Jean Paulin, Vischerin, Bainin

ja Spencerin kautta kulkenut koomillisuuden teoria on omalle ajallemme varmaan paraiten tunnettu Th. Lippsin esittämänä.[1] Monille se on nähtävästi niin yksinomaan tunnettu vain Lippsin esittämänä, että he ovat luulleet koko teoriaa Lippsin keksimäksi.[2] Tosiasiassa ei Lipps ole tuonut tähän teoriaan mitään olennaisesti uutta. Hän on vain toistanut monisanaisemmin ja hänelle ominaisella varmuudella ja jyrkkyydellä jo ammoin esitettyjä ajatuksia. Omaa on hänen koomillisuuden tutkielmassaan varsinaisesti vain toisten teoriain arvostelu. Se on kieltämättä monessa kohden terävää ja sattuvaa. Itse koomillisuuden määritelmä on asiallisesti aivan sama kuin Vischerin, Bainin ja Spencerin. Koomillista on Lippsinkin mukaan yleensä suuren paljastuminen pieneksi[3] tai sanoaksemme sen hänen omilla sanoillaan: "Koomillista on pieni, vähemmän vaikuttava, merkitsevä, painava, siis ei ylevä, mikä astuu suhteellisesti suuren, vaikuttavan, merkitsevän, painavan, ylevän tilalle. Koomillista on suurena esiintyvä, suureksi pöyhisteleivä, suuren osaa näyttelevä pieni, joka kuitenkin jälleen paljastuu pieneksi, suhteellisesti mitättömäksi tai sulautuu sellaiseen. Samalla on oleellista, että tämä muutos tapahtuu äkkiä."[4] Miksi suuren äkkinäinen paljastuminen pieneksi herättää sen ominaisen tunteen, jota sanomme koomilliseksi vaikutelmaksi, sen seikan selittää Lipps aivan niinkuin Spencer, viittaamalla voiman kasautumiseen. Koomillinen vaikutelma, sanoo Lipps, "syntyy, kun sielumme tajuamisvalmius" (s.o. jonkin ilmiön havaitsemista varten varattu sielullinen voimamäärä) "on suurempi kuin kysymyksessä olevan ilmiön havaitsemiseen todellisuudessa tarvitaan" (Ästh. I, 576).

Tässä mainittujen lisäksi ovat vielä monet muut vanhemmat ja uudemmat esteetikot omaksuneet joko semmoisenaan tai tavalla tai toisella muodostettuna psykologisen vastakohdan teorian. Niin nojautuu esim. Volkeltin

jo aikaisemmin mainittu koomillisuuden selitys pääasiassa tämän teorian pohjalle. Siirtyminen "von Ernstnehmen in Nichternstnehmen", mikä Volkeltin mielestä muodostaa koomillisuuden ytimen, on sama ilmiö subjektiiviselta puoleltaan katsottuna, kuin "degradation" tai suuren paljastuminen pieneksi. Volkelt itse huomauttaa, että objektiiviselta puoleltaan katsottuna merkitsee siirtyminen "von Ernstnehmen in Nichternstnehmen" samaa kuin "Umschlagen des Bedeutenden ins Nichtige" ("merkitsevän luhistuminen mitättömäksi"). (Syst. II, 357).

Ehkä vielä enemmän huomauttamista ansaitsee, että myöskin Henri Bergsonin[1] niin suurta yleisömenestystä saavuttanut koomillisuuden teoria näennäisestä uutuudestaan huolimatta on sittenkin vain kekseliäs ja henkevästi esitetty muunnos tästä vanhasta psykologisen vastakohdan teoriasta. Koomillista on "du mecanique plaqué sur du vivant" (s. 39), sehän on Bergsonin teorian ydin. Se merkitsee: koomillista on elämän koneellistuminen, koneellisuus siellä, missä odottaisi elämää ja elävää. Koneellinen on nyt epäilemättä elävään verrattuna pientä, s.o. "vähemmän vaikuttavaa". "Du mécanique plaqué sur du vivant" merkitsee siis yleisemmin lausuttuna samaa kuin Vischerin "Ineinander spielen des Grossen und Kleinen", s.o. suuren ja pienen sekaantuminen. Bergsonin teoria merkitsisi kuitenkin hyvin huomattavaa askelta kohti suurempaa täsmällisyyttä koomillisuuden luonteen selittämisessä, jos todellakin se vastakohta, joka koomillisen vaikutuksen aiheuttaa, olisi aina — ei vain yleensä suuren ja pienen — vaan nimenomaan elävän ja koneellisen välinen vastakohta. Mutta valitettavasti ei ole niin laita. Niin hyvin kuin Bergsonin teoria näyttääkin soveltuvan muutamiin koomillisiin ilmiöihin, on kuitenkin helposti osoitettavissa, ettei se suinkaan sovellu kaikkiin eikä ilmaise koomillisen vaikutuksen olennaista ulkokohtaista syytä. Tässä

ei ole kuitenkaan aihetta ryhtyä yksityiskohtaisesti Bergsonin teorian kestämättömyyttä osoittamaan, koska siten ajautuisimme koomillisen käsittelyssä suurelta valtatieltä liian kauaksi syrjään. Olen muuten v. 1929 julkaistussa erikoistutkielmassa "La Théorie du comique de M. Henri Bergson" asettanut Bergsonin koomillisuuden teorian perusteellisen arvostelun alaiseksi.

d) Psykologisen vastakohdan teorian arvostelua.

Sen sijaan on syytä heittää arvosteleva silmäys itse siihen psykologisen vastakohdan teoriaan, josta Bergsoninkin teoria on vain muunnos. Psykologisen vastakohdan teoria nauttii nim. tässä esitetystä kolmesta pääteoriasta yhäkin suurinta kannatusta ja arvonantoa. Tosin lienevät harvassa ne esteetikot, jotka G. Heymansin tavoin luulevat Lippsin lopullisesti ratkaisseen koomillisuuden ongelman.[1] Mutta monet niistäkin, jotka täysin oivaltavat psykologisen vastakohdan teoriankin riittämättömyyden, pitävät sitä kuitenkin tähän asti esitetyistä paraimpana ja arvelevat sen ilmaisevan, joskaan ei koomillisen vaikutuksen kaikkia syitä, niin ainakin sen tavallisimman ja olennaisimman syyn. Niin esim. Jonas Cohn, R. Lehmann, Yrjö Hirn, osittain myöskin Th. Ziegler[2] ym. Tämän kirjoittaja on itsekin aikaisemmin ollut hiukan samalla kannalla. Uudistettu harkinta on kuitenkin pakottanut siitä kannasta luopumaan. Tarkemmin katsoen osoittautuu nim. psykologisen vastakohdan teoriankin selittämiskyky vain näennäiseksi. Siinäkin paljastuu siis tavallaan luultu suuri pieneksi.

Ensinnäkin on käsittääkseni se sisäinen psykologinen pohja, jolle varsinkin Lipps, Spencerin esimerkkiä seuraten, tämän teorian rakentaa, kestämätön. Koomillisen

vaikutelman varsinaisena sisäisenä syynähän on tämän teorian mukaan sielullisen voiman kasaantuminen eli ylijäämä, mikä aiheutuu siitä, että sen pienen havaitsemiseen, miksi luultu suuri paljastuu tai mikä tulee odotetun suuren sijasta, ei tarvita koko sitä sielullista voimamäärää, mikä luultua tai odotettua suurta varten varattiin. Tässä siis ilman muuta edellytetään, että "pienen" sielulliseen omaksumiseen tarvitaan aina vähemmän voimaa kuin "suuren". Tällainen edellytys on nähdäkseni kuitenkin perusteeton.[1] Jos "pienuus" ja "suuruus" käsitetään ensinnäkin alkuperäisessä ulkonaisessa merkityksessä, niin on kai pikemminkin laita niin, että "pienen" havaitsemiseen tarvitaan usein enemmän ponnistusta ja sielullista voimaa kuin suuren. Melkoista helpommin havaitsemme elefantin kuin sääsken, kilometrin päässä olevan suuren sotalaivan kuin samalla etäisyydellä olevan kanootin. Jos me nyt odotamme elefanttia, ja sen sijasta tuleekin sääski, tai luulemme niemen takaa pistäytyvän näkyviin suuren sotalaivan, mutta sieltä ilmestyykin pieni kanootti, niin ei se koomillinen vaikutus, mikä tällöin mahdollisesti syntyy, mitenkään voi johtua siitä sisäisestä syystä, mistä sen Lippsin mukaan pitäisi johtua, nim. sielullisen voiman kasautumisesta, sillä tässä yllätyksenä tulevan pienen havaitseminen vaatii suurempaa ponnistusta kuin odotetun suuren havaitseminen, ainakaan ei pienempää.

Mutta vaikka "suuri" ja "pieni" käsitetään kuvaannollisestikin, ja suurella siis ymmärretään — Lippsin omia sanoja käyttääksemme — "suhteellisesti vaikuttavaa, merkitsevää, painokasta, ylevää", pienellä taasen "vähemmän vaikuttavaa, vähemmän merkitsevää ja painokasta, siis ei ylevää", niin ei asia käy sen edullisemmaksi Lippsin teorialle. Ensinnäkin saattaa huomauttaa, että ulkonaisestikin suuri on ulkonaisesti pienen rinnalla eräs laji "suhteellisesti vaikuttavaa, merkitsevää" jne. Lipps käyttää itse

koomillisuuden esimerkkeinä ilmiöitä, jotka ovat suuria tai pieniä juuri tässä ulkonaisessa merkityksessä (niin esim. kun hän koomillisena ilmiönä mainitsee suuren talon vieressä olevan pienen). Mutta vaikka suuruus ja pienuus käsitetään aivan kuvaannollisesti ja sisäisesti, niin ei ole sen paremmin perustetta siihen väitteeseen, että vaikuttavan, merkitsevän ja arvokkaan henkiseen vastaanottamiseen tarvitaan yleensä enemmän sielullista voimaa kuin vähemmän vaikuttavan, merkitsevän ja arvokkaan. Musta ihonväri on Lippsin selityksen mukaan "vähemmän merkitsevä ja arvokas" kuin valkoinen ihonväri sille, joka on valko-ihoisiin tottunut, se on hänelle "ein relatives Nichts" ("suhteellinen mitättömyys").[1] Mutta mustan ihonvärin "tajuaminen" on sille, joka yleensä on nähnyt vain valko-ihoisia, paljoa vaikeampi, s.o. suurempaa voimanponnistusta vaativa asia, kuin valkoisen ihonvärin tajuaminen. Se on niin paljon vaikeampi asia, että se jää häneltä ainakin aluksi oikeastaan tajuamatta, kuten Lipps muuten itsekin huomauttaa, ja samassa kun se todella tajutaan, se lakkaa myöskin olemasta koomillinen. Tietysti ei nyt sekään ole mikään sääntö, että vähäarvoisen tajuaminen vaatisi yleensä enemmän sielullista voimaa kuin suuriarvoisen. Mutta ainakaan ei päinvastainenkaan asianlaita ole sääntö. Jos luulemme oven takana olevan aikaihmisen ja siellä onkin lapsi, tai jos odotamme henkisesti etevää, yhteiskunnallisesti korkeaa tai muuten merkitsevää henkilöä, ja sen sijasta tuleekin merkityksetön, niin ei se koomillinen vaikutus, minkä Lippsin teorian mukaan tällöin pitäisi syntyä, mitenkään voi aiheutua voiman kasautumisesta, sillä ei aikuisen vastaanottamiseen tarvita yleensä suinkaan suurempaa sielullista voimaa kuin lapsen eikä merkkihenkilön enemmän kuin merkityksettömän. Mutta kun koomillinen vaikutus selitetään sielullisen voiman kasautumisesta aiheutuvaksi, tehdään toinenkin edellytys, joka nähdäkseni

on vielä ilmeisemmin perusteeton kuin juuri puheena ollut. Edellytetään nim., että yhteen tarkoitukseen varattu sielullinen voima, s.o. jonkin ilmiön vastaanottamisen alttiina oleva sielullinen valmius, on ilman muuta käyttökelpoinen aivan toiseen tarkoitukseen. Tämä edellytys on kuitenkin nähdäkseni ristiriidassa itse sielullisen valmistumisen ja valmiuden käsitteen samoin kuin kiistämättömien kokemustosiasiain kanssa. Sielullinen taloutemme ei ole tässä suhteessa yhtä käytännöllisesti järjestetty kuin Hamletin kuninkaallisessa kodissa, missä isän hautajaisruuat käytettiin hääruokina äidin mennessä uusiin naimisiin. Sielumme taloudessa kelpaavat hautajaisruuat vain hautajaisiin ja häitä varten täytyy valmistaa aivan uudet siinäkin tapauksessa, että hautajaisruuista olisi jäänyt tähteitä tai niitä mahdollisesti ei olisi ollenkaan käytetty. Kuvitta puhuen: jonkin ilmiön vastaanottamiseen varattu sielullinen valmius kelpaa yleensä vain sen ilmiön vastaanottamiseen. Jos sen sijasta tuleekin aivan toinen ilmiö, vaatii sen vastaanottaminen ihan uutta sielullista valmistautumista, s.o. uutta voimanponnistusta, sitä suurempaa, kuta suurempi ja jyrkempi on ero odotetun ja tulleen välillä. Jos me odotamme kuningasta, niin luonnollisesti olemme sielullisesti valmistautuneet ottamaan vastaan juuri kuningasta. Jos nyt kuninkaan asemesta tuleekin joku muu, esim. hänen lakeijansa tai kokkinsa, niin pitäisi Lippsin mukaan kuninkaan vastaanottoon varatun sielullisen valmiuden ilman muuta kelvata myös lakeijan tai kokin vastaanottoon, vieläpä pitäisi sitä valmiutta olla siihen tarkoitukseen paljon liikaakin, koska kuningas kieltämättä on melkoista "suurempi" kuin lakeija tai kokki, ja juuri tämä liikavalmius sitten aiheuttaisi muka koomillisen tunteen. Tämmöinen ajatus on jo ilmeinen loogillinenkin ristiriita. Se tietäisi sitä, että olemme paremmin valmistuneet vastaanottamaan sitä, minkä vastaanottoon emme ole ollenkaan osanneet valmistua kuin

sitä, minkä vastaanottoon juuri nimenomaan olemme valmistuneet. Ts. valmistumattomuus olisi parempaa valmiutta kuin valmistuneisuus. Todellisuudesta me kuitenkin tiedämme, että kaukana siitä että kuninkaan vastaanottoon varattu sielullinen valmius osoittautuisi tarpeellista suuremmaksi lakeijan tai kokin vastaanottoon, ei se ole siihen ollenkaan käyttökelpoinen. Siihen tarvitaan aivan uusi valmistautuminen. Sen voi huomata siitäkin, että jos todella menemme ottamaan vastaan kuningasta, ja hänen sijastaan tulee lakeija, niin olemme ensi hetkessä aivan kuin puulla päähän lyötyjä ja tarvitsemme kotvan aikaa tointuaksemme ja täysin tajutaksemme uuden tilanteen, s.o. meidän täytyy suorittaa uusi sielullinen valmistautuminen. Tämän käsittääkin hyvin, jos ottaa vaivakseen hiukan tarkemmin ajatella, mitä sielullinen valmistautuminen oikeastaan on. Se on sisäistä ennakkosoveltautumista määrättyihin havaintoihin ja vaikutteihin. Se on siis jo luonteeltaan aina vain siihen erikoistapaukseen kelpaavaa, johon se oli aiottu, eikä sitä voi siirtää eikä säästää aivan toisenlaisiin tapauksiin, niinkuin päivälliseksi keitettyä lientä voi lämmittää vielä illalliseksi, jos pävällispöytään sattuikin tulemaan vähemmän väkeä kuin odotettiin. Jos niitä havaintoja ja vaikutteita, joita valmistauduimme vastaan ottamaan, ei ollenkaan tule tai niitten sijasta tulee aivan toisenlaisia, niin menee luonnollisesti ennakkovalmistautumisemme ja siihen käytetty sielullinen voima aivan hukkaan. Eikä hukattua voimaa, sielullista enempää kuin muutakaan, voi siirtää säästönä toisia tarpeita varten, sillä sitä voimaa yksinkertaisesti ei ole olemassa, koska se kerran on hukattu. Kun koomillisen tunteen sisäiseksi perustaksi asetetaan se liikavalmius tai liikavoima, mikä muka jää jäljelle, kun odotetun suuren sijasta tulee pientä, niin selitetään itse asiassa koomillinen vaikutus syntyväksi hukatun, siis olemattoman, voiman säästymisestä. Se on jok-

seenkin samaa kuin jos sanoisi, että joku liikemies hukkasi varansa suureen myttyyn menneeseen tehdasyritykseen, rakensi näillä hukatuilla varoilla uuden pienemmän ja halvemman tehtaan ja elää iloisesti sillä summalla, minkä pieni tehdas maksoi vähemmän kuin suuri.

Psykologisen vastakohdan teoria, Lippsin esittämässä muodossa, luhistuu siis jo niin sanoaksemme sisäänkäsin. Se psykologinen pohja, jolle tämä teoria rakentuu, on kestämätön.

Tällä ei ole kuitenkaan koko teoria kumottu. Suuren paljastuminen pieneksi saattaisi sittenkin olla koomillisen vaikutuksen ulkokohtaisena syynä, vaikkei tämän ulkokohtaisen syyn sisäinen vaikuttamistapa olisikaan sellainen kuin Lipps selittää.

Nähdäkseni on kuitenkin laita niin, ettei psykologisen vastakohdan teoria ulkokohtaiseltakaan puoleltaan kestä tarkastusta. Suuren paljastuminen pieneksi ei läheskään aina tee koomillista vaikutusta. Eikä toisaalta koomillinen vaikutus läheskään aina aiheudu siitä, että suuri paljastuu pieneksi. Jos rehellisenä ja luotettavana, vieläpä ehkä erityisenä luottamus- ja arvohenkilönä pidetty mies paljastuu veijariksi ja konnaksi, niin epäilemättä siinä "suuri" paljastuu "pieneksi", mutta koomillista se ei ole, niinkuin ei yleensä ole koomillista, jos henkilö, josta suhteessa tai toisessa toivotaan ja odotetaan paljon, ei täytä niitä toiveita, s.o. paljastuu pienemmäksi kuin luultiin. Odotetun tai otaksutun suuren paljastuminen pieneksi merkitsee yleensä luonnollisesti odotuksessa pettymistä, ja pettymys taasen aiheuttaa säännönmukaisesti surun, suuttumuksen, katkeruuden, masennuksen ym. sen luontoisia tunteita. Henkilö, joka odottaa suurta virkaylennystä, arpajaisvoittoa, mahtavaa mainetta ja kunniaa tai muuta suurta aineellista tai henkistä onnen lahjaa, mutta saakin odotetun suuren sijasta joko vain hyvin vähän tai ei mitään, ei suinkaan ole

tämän pettymyksen johdosta naurutuulella, vaan joko surullinen, masentunut, katkera tai kiukustunut tai kaikkea tätä yhtä rintaa.

Tähän voitaisiin nyt ehkä huomauttaa, että kun sanotaan suuren paljastumisen pieneksi olevan koomillista, niin silloin aina ilman muuta edellytetään, että tämä paljastuminen on vaaraton. V o l k e l t lausuu tämän lisäyksen nimenomaan, kun hän huomauttaa, että koomillisen vaikutuksen syntymisen ehtona on myöskin "leikkivän ylemmyyden" tunne, s.o. se tietoisuus, että koomillinen ilmiö on meille ja muille vaaraton. Epäilemättä sisältyy tuohon jo Aristoteleen edustamaan "vaarattomuusoppiin" jokin oikea ajatus. Sitä ajatusta tulkitaan kuitenkin väärin, jos väitetään, että ehdoton vaarattomuus semmoisenaan on koomillisuuden välttämätön tunnusmerkki. Eivät kaikki koomilliset ilmiöt, järkiperäisesti ja vakavasti punniten, ole suinkaan niin "vaarattomia". Me nauramme Harpagonille ja Falstaffille ja pidämme heitä koomillisina, vaikka heidän luonteensa viat, vakavasti katsottuina, ovat kaikkea muuta kuin vaarattomia. Me nauramme muutenkin sekä todellisuudessa että huvinäytelmissä esiintyville monenmoisille kepposille, konnankoukuille ja hairahduksille, jotka totisesti asioita katsoen monesti voivat olla siveellisesti hyvinkin arveluttavia. Huikentelevaisuus, valheellisuus, uskottomuus, petollisuus, aviorikokset ym. sellaiset seikat ovat epäilemättä siveellisesti katsoen sangen kaukana vaarattomasta. Mutta kuinka monesti olemmekaan kaikki makeasti nauraneet huvinäytelmissä kevytmielisille elostelijoille, ovelille valehtelijoille, miestänsä pettäville aviovaimoille ja petetyille aviomiehille! Me tiedämme kyllä sellaisille asioille nauraessamme, etteivät ne suinkaan ole niin vaarattomia ja viattomia, j o s n e o t e t a a n v a k a v a s t i. Mutta me olemme nauraneet niille kumminkin, sillä m e e m m e o l e s i l l ä k e r t a a t a h t o n e e t o t t a a

niitä vakavasti. Bergson lausuu senvuoksi hyvin varteenotettavan totuuden, niin yltiömäiseltä kuin se tuntuukin, kun hän huomauttaa, etteivät monetkaan viat naurata meitä sen vuoksi, että ne ovat vaarattomia, vaan ne tuntuvat meistä vaarattomilta sen vuoksi, että ne meitä naurattavat (s. 140).

Koomillisen ilmiön "vaarattomuus", oikein ymmärrettynä, merkitsee nähdäkseni vain sitä, että ilmiötä on katsottava esteettisesti, s.o. asettamatta sitä yhteyteen omien tai muitten pyyteitten, päämäärien, onnen ja onnettomuuden kanssa, jos sen mieli tehdä koomillista vaikutusta. Ts.: tehdäkseen koomillisen vaikutuksen ei ilmiön suinkaan tarvitse olla ehdottomasti "vaaraton". Sen vaarallisuus tai vaarattomuus silloin vain, esteettisen suhtautumisen luonteen mukaisesti, yksinkertaisesti sivuutetaan. Luonnollista on kuitenkin, että sitä ei voi sivuuttaa, jos vaarallisuus on kovin suuri ja ilmeinen tai välittömästi uhkaava. Ja kun vaarallisuutta (s.o. ilmiön yhteyttä meidän minämme ja sen "intressien" kanssa) ei voi sivuuttaa, merkitsee se, että ilmiöön ei voi suhtautua esteettisesti. Vaarallisuus on siis koomillisen vaikutuksen synnyn ehkäisijä vain sikäli, kuin se tekee esteettisen suhtautumisen mahdottomaksi. Semmoisenaan ei vaarallisuus ole suinkaan niin ratkaiseva koomillisen vaikutuksen synnyn este eikä vaarattomuus sen ehto kuin tavallisesti luullaan.

Edellä jo viitattiin esimerkkeihin, jotka osoittavat, että itsessään hyvinkin arveluttavat ja vaaralliset ilmiöt voivat olla koomillisia. Toisaalta on helppo mainita sellaisia tapauksia, jolloin paljoa vaarattomampi suuren paljastuminen pieneksi ei tee koomillista vaikutusta. Jos esim. menemme teatteriin tai konserttiin toivossa ja luulossa saavamme nähdä ja kuulla jotakin suosimaamme suurtaiteilijaa, mutta tämän sijasta esiintyykin joku toinen, vähäpätöinen, niin tuo yllätys ei ole meistä itsestämme suinkaan koomil-

linen eikä se semmoisenaan voi olla koomillinen syrjäisestäkään, joka kuitenkin varmasti voi katsoa sitä täysin esteettisesti. Ja kuitenkin tulee siinä odotetun suuren sijasta jotakin pientä, s.o. "vähemmän vaikuttavaa ja merkitsevää", eikä voi sanoa, että tästä muutoksesta olisi mitään erikoista vaaraakaan, ei ainakaan likimainkaan samaa vaaraa kuin valheesta, petoksista, aviorikoksista yms. Vaaratontahan se on pohjaltaan myöskin, jos joku outo taiteilija, jota menemme kuulemaan luulossa, että hän kelpaa johonkin, osoittautuukin aivan kykenemättömäksi. Siinä ilmeisesti otaksuttu suuri paljastuu pieneksi, mutta tämä paljastuminen ei tavallisesti herätä naurua, vaan useimmiten suuttumusta, halveksumista tai sääliä. Jokseenkin samanlainen on myöskin se tunne, mitä herättävät ehdottomasti typerät sukkeluudet tai yleensä typeryydet siellä, missä odotamme järkipuhetta. Ne eivät aiheuta meissä sitä hilpeää, kevyttä iloa, mikä on koomilliselle vaikutelmalle ominaista, vaan me joko halveksien ja kyllästyneinä kohautamme turhalle jaaritukselle olkapäitämme, kiukustumme siitä tai säälimme asianomaista. Koomilliseksi käy tällainen suuren paljastuminen pieneksi vain silloin, jos siihen liittyy erikoisia lisäseikkoja. Semmoisenaan ei siis vaaratonkaan suuren paljastuminen pieneksi ole koomillista.

Yhtä helppo on löytää esimerkkejä, jotka osoittavat, ettei toisaalta myöskään siellä, missä todella koomillinen vaikutus syntyy, sen aiheena suinkaan ole aina suuren paljastuminen pieneksi. Esim. hyvin useitten sukkeluuksien koomillista vaikutusta on nähdäkseni mahdoton tältä pohjalta selittää. Monissa sukkeluuksissa, etenkin todella sukkelissa ajatusleimahduksissa, on pikemminkin laita niin, että niissä "pieni" paljastuu "suureksi", s.o.: ensi hetkessä järjettömältä tuntuvassa lauseessa piilee syvä ja terävä ajatus, joka vasta pienen ponnistuksen jälkeen meille selviää. Ja samassa silmänräpäyksessä, jossa tuo

salattu ajatus meille selviää, syntyy myöskin koomillinen vaikutus: sukkeluus kirkastuu meille sukkeluudeksi. Kaikille tunnettuna esimerkkinä tällaisesta sukkeluudesta voi mainita tuon vanhan Tayllerand'in lauseen: puhe on keksitty ajatusten salaamiseksi. Tämä lause tuntuu ensi hetkessä aivan epäloogilliselta ja järjettömältä. Puheko — tekisi meidän mieli suuttuneina huudahtaa — joka käsitteensä mukaisesti juuri on ajatusten ilmaisuväline, sekö olisi keksitty ajatusten salaamiseksi! Mitä järjettömyyttä se on! — Mutta samassa välähtää meille asia uudelta puolelta. Ei! Malttakaamme! Siinähän taitaakin olla järkeä! Ja pian huomaamme, että tuossa ensin niin järjettömältä tuntuvassa lauseessa on paljon terävämpää ja sattuvampaa järkeä kuin loogillisesti nuhteettomassa kaiken maailman totuudessa, että puhe on keksitty ajatusten ilmaisemiseksi. Järjettömyys kirkastuu siis meille hyvinkin syväksi ja teräväksi järkevyydeksi s.o.: pieni paljastuu suureksi.

Voidaksensa tällaisista hyvin vastuksellisista kumoavista esimerkeistä huolimatta sittenkin pitää kiinni siitä perusväitteestä, että koomillisessa ilmiössä aina suuri paljastuu pieneksi (eikä päinvastoin), keksi Vischer sen sangen älykkään selityksen, että milloin todellisuudessa ensin havaitaan koomillisen ilmiön pienuus ja sen jälkeen vasta sen suuruus, silloin tajunnassa tämä järjestys käännetään, s.o. toimitetaan havaitseminen uudelleen lähtien suuresta ja päätyen pieneen (Aesth. I, § 155). Tämä selitys ei kuitenkaan sovellu tässä kysymyksessä oleviin koomillisiin ilmiöihin. Ajatussukkeluus lakkaa aina olemasta sukkeluus, jos se tarjotaan kärki edellä, s.o. jos annetaan kuulijan ensin huomata sukkeluuteen sisältyvä terävä totuus ja sitten vasta sen järjettömältä näyttävä muoto. Sukkeluuksien kertomisen suuri taitohan onkin juuri siinä osata hyvin "salata patterinsa", s.o. verhota sukkeluuden kärki ja järki kyllin paksulla järjettömyyden verholla, jonka

kuulija itse saa puhkaista. Tarvitsee vain pukea tuo mainittu Talleyrand'in ajatus sellaiseen muotoon, että sen tosiasiallinen järkevyys tehdään ensinnä huomattavaksi ja sitten vasta sen näennäinen epäloogillisuus, ja kohta se lakkaa olemasta sukkeluus ja muuttuu tavalliseksi mietelauseeksi. Luultavasti ei kukaan huomaa mitään erikoista sukkeluutta siinä, jos sanomme: ihmiset usein puhuvat salatakseen ajatuksiaan, vaikka puhe oikeastaan on keksitty ajatusten ilmaisemiseksi.

Toisenlaisilla selityksillä on Lipps koettanut tehdä uskottavaksi, että ajatussukkeluuksissakin sittenkin suuri paljastuu pieneksi. Lipps on viitannut siihen [1], että se "suuri", jolta sanasukkeluuksissa "riistetään arvo", on itse kieli, sitä kun nim. käytetään ihan leikitellen ja pannaan järkeviin sanoihin järjetön merkitys. Tässä kohden on Hirn tukenut ja terästänyt Lippsin ajatusta. Jos sanaleikeissä, sanoo Hirn, "ei voida osoittaa muuta "suurta", joka muuttuu "pieneksi", niin onhan niissä aina se suuruus, mikä on kielellä ajatusten ja tunteitten ilmaisuvälineenä. Ja juuri tämä suuruus tulee sanaleikissä raastetuksi alas korkeasta arvoasemastaan järjettömän leikin välineeksi. Ajatusten vertauskuvia käsitellään pelkkinä äänteinä, ja henkeä alennetaan kirjaimen eduksi. Sentähden ovatkin kaikki sanaleikit jonkinlaisia majesteettirikoksia, jotka eivät ainoastaan loukkaa äidinkielen pyhyyttä, vaan myöskin häpäisevät järkeä" (Est. elämä, s. 249).

Tämä voi soveltua kuitenkin korkeintaan vain ns. akustisiin eli sointusukkeluuksiin ("Klangwitze"). Varsinaisiin älysukkeluuksiin se ei sovellu. Kaukana siitä, että niissä kieltä halvennettaisiin, niissä juuri päinvastoin kieli hienoimpien ja salaman tavoin välähtelevien ajatusleimausten ilmaisijana saavuttaa suurimpia voittojaan ja esiintyy loistossaan ja kunniassaan. Ja muuten on nähdäkseni ainakin epäilyksenalaista, soveltuuko tämä selitys mihinkään

sukkeluuksiin. Jos joittenkin sanaleikkien koomillisuus perustuisi vain järjettömään ja tolkuttomaan kielen käyttelyyn, niin silloinhan pitäisi järjettömän kielen käyttelyn vain semmoisenaan olla koomillista. Mutta niin ei ole laita. Ei siitä synny mitään koomillista vaikutusta, jos kielen aineksia heitellään puheessa tai kirjoituksessa sikinsokin miten vain sattuu. Eihän esim. jokainen paino- eikä sanontavirhe ole koomillinen. Jos painetussa teoksessa joku sana tai rivi on ladottu aivan nurin, niin ettei se merkitse mitään, niin ei se ole koomillista. Sen sijaan naurattavat ja vaikuttavat koomillisesti sellaiset painovirheet, jotka tuntuvat ilmaisevan jotakin ajatusta, vaikka aivan toista kuin kirjoittaja on tarkoittanut. Kun esim. sanomalehti-ilmoituksessa kauppias suosittelee hyviä vereksiä italialaisia matroonia, vaikka hänen tarkoituksensa olisi suositella makaroonia [1], niin sellainen painovirhe on koomillinen. Koomillinen on myöskin sellainen sanontaerehdys, kun ruotsin voittoinen isäntä käskee renkinsä syötyä mennä "oksentamaan seipäitä", vaikka hänen tarkoituksensa on käskeä renkiä oksimaan seipäitä. Mutta jos isäntä olisi sanonut, että rengin pitää mennä "oikustamaan" seipäitä, niin se erehdys ei olisi koomillinen, sillä "oikustaa" sana ei merkitse mitään eikä isännän lauseessa olisi silloin ajatuksen haamuakaan. Mutta kieltä siinä lauseessa kyllä olisi "raastettu alas arvoasemastaan" ja käytetty järjettömästi, vieläpä järjettömämmin kuin tuossa edellisessä, koomilliselta tuntuvassa lauseessa. — Tästä selviää, ettei silkka pelkkä mielettömyys semmoisenaan ole koomillista kielessäkään, niinkuin se ei ole missään muuallakaan. Kielellisessäkin sekasotkussa täytyy olla sitä, mitä Polonius huomasi Hamletin hulluudessa, nim. "metodia", tai siinä ainakin täytyy näyttää sitä olevan, ennenkuin se sekasotku voi tuntua koomilliselta. Mutta tällä on samalla sanottu, ettei minkään sanakoomillisuudenkaan

pohjana voi olla vain "kielen halventaminen", s.o. sen järjetön ja mieletön käyttäminen, eikä siis tässäkään merkityksessä "suuren paljastuminen pieneksi".

Mutta eivät yksin erinäiset sukkeluudet ja sanaleikit ole soveltumattomia psykologisen vastakohdan teoriaan, siihen ovat soveltumattomia monet muutkin koomilliset ilmiöt. On esim. monia koomillisia tilanteita, joitten koomillisuutta ei mitenkään voi selittää seuraukseksi suuren paljastumisesta pieneksi. Jos esim. koulupojat ovat kokoontuneet jonkun toverinsa luo pitämään juominkeja ja yksi joukosta on lähetetty hakemaan lisää tavaroita, ovelle naputetaan ja kaikki valmistautuvat ottamaan vastaan odotettua tavarain tuojaa, mutta tämän sijasta astuukin sisään — rehtori, niin syntyy tilanne, joka epäilemättä syrjäisestä on sangen koomillinen. Ja se on koomillinen niille oppilaillekin, jotka voivat katsoa sitä "esteettisesti", s.o. unohtaen oman minänsä ja tätä uhkaavat seuraamukset. Tämä selviää paraiten siitä, että tällainen tapahtuma tuntuu asianomaisille itselleen hyvin koomilliselta — jäljestäkäsin, niin pian kun he voivat suhtautua siihen esteettisesti. Kuitenkaan ei tässä tule odotetun suuren sijasta pientä, vaan päinvastoin odotetun "vähemmän vaikuttavan ja merkitsevän" sijasta melkoista "enemmän vaikuttavaa ja merkitsevää". Eikä sovellu tässä sekään selitys, jommoista Lipps käyttää erästä Herkenrathin esittämää vastaesimerkkiä vaarattomaksi tehdäkseen.[1] Tässä ei voi nim. sanoa sitäkään, että odotetun sijasta tullut suuri kadottaa tilanteen vaikutuksesta suuruutensa. Rehtori ei suinkaan tällaisessa tilanteessa kadota suuruuttaan, vaan päinvastoin kasvaa vielä tavallistakin suuremmaksi. Ja muuten se ei olekaan ollenkaan koomillista, j o s rehtori todella kadottaa suuruutensa ja arvonsa, esim. siten, että hän paljastuu luonteeltaan halpamaiseksi, kieroksi ja raukkamaiseksi tai kyvyiltään heikoksi.[2] On ko-

konaisia ryhmiä koomillisia tilanteita tai kommelluksia, joitten koomillisuutta psykologisen vastakohdan teoria ei kykene selittämään. Ja arveluttavinta on, että nämä tilanteet ja kommellukset ovat sellaisia, jommoisia huvinäytelmissä ehkä juuri tavallisimmin käytetään koomillisen vaikutuksen aikaansaamiseksi. Kun esim. kyökkipiika hämärässä eteisessä luulee talon nuorta herraa, luutnanttia, sulhasekseen, sotilaaksi, pistää luutnantille kouraan kasan kuumia makkaroita ja 50 pennin rahan selittäen ei nyt pääsevänsä ulos, kun herrasväelle on tullut vieraita, niin on sellainen kommellus esimerkki huvinäytelmien mitä tavallisimmasta nauratuskeinosta, jota ammattikielellä kutsutaan nimellä "qui pro quo" (s.o. henkilön pitäminen toisena kuin hän on). Tällainen erehdys voisi Lippsin ym. teorian mukaan olla koomillinen ainoastaan siinä tapauksessa, että erehdys käy "ylöspäin" ja selviäminen "alaspäin", s.o. että pidämme jotakin henkilöä merkitsevämpänä ja arvokkaampana kuin hän on ja hän sitten paljastuukin pienemmäksi ja mitättömämmäksi kuin luulimme. Todellisuudessa ei kuitenkaan tällaisen erehdyksen koomillisuus ollenkaan olennaisesti riipu siitä, luullaanko henkilöä suuremmaksi vaiko pienemmäksi kuin hän on. Kun kreivi Almaviva Beaumarchais'n "Figaron häissä" hyväilee omaa rouvaansa luullen tätä rouvansa kamarineitsyeksi, jonka kanssa hän oli sopinut lemmenkohtauksen, niin on tämä erehdys varmaan useimpien mielestä melkoista koomillisempi kuin jos kreivi hyväilisi kamarineitsyttä luullen tätä rouvakseen. Edellisessä tapauksessa kuitenkin luullaan henkilöä "pienemmäksi" kuin hän on, jälkimmäisessä "suuremmaksi". Mutta tällainen erehdys voisi olla koomillinen, vaikkei luullun ja todellisen henkilön arvossa olisi mitään sanottavaa eroa. Jos kreivi Almaviva olisi suunnitellut lemmenkohtauksen jonkun toisen kreivittären, vaikkapa esim. rouvansa sisaren kanssa, ja tämän sijasta tulisikin

kohtaukseen rouva itse, jota kreivi pitäisi rouvansa sisarena, niin olisi kohtaus silloinkin koomillinen. Mikään "suuren" tai edes "suuremman" paljastuminen pieneksi ei silloin kuitenkaan voisi tulla kysymykseen. Ettei yleensä minkäänlainen "paljastuminen" ole ehdottomasti välttämätön koomillisen vaikutuksen syntymiseen, selviää toistakin tietä. Almavivan lemmenkohtaus oman rouvansa kanssa on erinomaisen koomillinen juuri katselijalle, joka kuitenkin koko ajan ja jo alunpitäen tietää, että kreivin Suzanneksi luulema henkilö on kreivitär itse. Katselijalle ei siis tässä tapahdu eikä voi tapahtua mitään "paljastusta", mutta juuri katselijalle on kohtaus kuitenkin koomillinen.

Se mitä tässä on sanottu henkilöerehdyksistä, soveltuu myös niihin koomillisiin vaikutelmiin, joita yleensä valepuku aiheuttaa. Valepuvullahan on, kuten tunnettu, varsinkin vanhemmassa huvinäytelmässä hyvin tärkeä sija, ja sen käytöllä saadaan kieltämättä erinomaisia koomillisia vaikutuksia aikaan. Yleensä kaikki tekeytyminen muuksi kuin mitä todellisuudessa on, on omansa naurattamaan. Tämä valepukuisuuden, tai yleisemmin sanoen, kaksiminäisyyden, koomillisuus ei kuitenkaan ollenkaan perustu mihinkään suuren paljastumiseen pieneksi. Sillä ensinnäkään ei valepuvun suinkaan tarvitse olla "suurentava" vaikuttaakseen koomillisesti. Se voi yhtä hyvin olla "pienentävä" tai entiselleen jättävä. Lakeijaksi pukeutunut kreivi voi olla aivan yhtä hyvin omansa herättämään naurua kuin kreiviksi pukeutunut lakeija. Toiseksi ei tässäkään ole edes mikään "paljastuminen" välttämätön. Nauraessamme esim. Charleyn "tädille" me koko ajan tiedämme, että tätinä esiintyvä ei ole täti, ja sehän se meitä juuri naurattaakin. Sille, joka tuota seikkaa ei tiedä, ei asiassa ole mitään naurettavaa.

Nämä esimerkit riittänevät jo osoittamaan, ettei psyko-

logisen vastakohdan teoria uusimmassa, Lippsin esittämässä muodossakaan, suinkaan kykene koomillisuuden ongelmaa selvittämään.

3. Koomillisuuden ongelman ratkaisuyritys.

Toimittamamme historiallis-kriitillinen tarkastelu antaa kielteisen tuloksen: ei ainoakaan selostetuista teorioista osoittautunut kykeneväksi ratkaisemaan koomillisuuden ongelmaa. Näyttäisi nyt epäilemättä viisaimmalta ja ainakin olisi mukavinta tyytyä tähän kielteiseen tulokseen ja todeta vain, että koomillisuuden ongelmaa ei voida ratkaista. Täten säästäisi itseltään paljon vaivaa ja välttäisi sen koomillisuuden varjon, joka aina tahtoo langeta henkilön päälle, joka ryhtyy jo ennakolta jokseenkin toivottomaksi arvattavaan yritykseen. Mutta tämä selityksen etsimisestä luopuminen, niin hienolta kuin se näyttääkin — on oikeastaan luonnoton ja vieläpä koomillinen kanta sekin. Silloin pitäisi nim. myöskin luopua puhumasta koomillisuudesta erikoisena omalaatuisena sisäisenä ja ulkokohtaisena ilmiönä. Sillä sangen suuresti koomillista on epäilemättä sekin, jos ajattelevat ihmiset yhä puhuvat koomillisista ilmiöistä, koomillisista tilanteista, vaikutelmista yms. eivätkä kuitenkaan ollenkaan tiedä, mitä he tällä tarkoittavat. Niin kauan kuin ei voida lakata puhumasta koomillisuudesta ilmiönä, jolla tarkoitetaan jotakin määrättyä, ei voida myöskään lakata etsimästä, mitä ilmiötä tuolla sanalla oikeastaan tarkoitetaan.

Jollei koomillisuuden tähänastisesta käsittelystä saisi minkäänlaista kelpaavaa selvitystä tai edes osviittaa koomillisuuden olemuksen ymmärtämiseen, niin silloin näyttäisi sittenkin ongelman selvityksen jatkuva etsiminen

sangen toivottomalta. Ei ole nim. juuri luultavaa, että kysymys, johon yli 2000 vuotta jatkunut uuttera ja terävä ajatustyö ei ole onnistunut luomaan minkäänlaista valaistusta, nyt yhtäkkiä ottaisi valjetaksensa. Mutta laita onkin nähdäkseni niin, että koomillisuuden selvittelyssä on aikojen kuluessa oltu jo monesti oikealla suunnalla. Vika on ollut vain siinä, että sillä oikealla suunnalla ei ole johdonmukaisesti pysytty eikä menty sitä suuntaa perille asti. Väläyksittäisesti valjenneet tai epäselvinä häämöttäneet oikeat näkökohdat ovat taasen peittyneet pimentävien ja eksyttävien sivuseikkojen taa. Oikealla suunnalla liikkuivat C i c e r o n ajatukset silloin, kun hän lausui, että ”ristiriitaisuus naurattaa”. Oikealta taholta etsi koomillisuuden selitystä myöskin S c h o p e n h a u e r, kun hän totesi, että koomillisuuden pohjana on ”äkkiä havaittu yhteensoveltumattomuus” (”Inkongruenz”). Mutta Schopenhauer teki asian aivan liian yksinkertaiseksi, kun hän selitti koomillisuuden niin, että koomilliseksi olisi tullut yleensä jokainen loogillinen ajatushairahdus. Oikea ajatus väikkyi myös H e c k e r i n mielessä, kun hän v. 1873 ilmestyneessä tutkimuksessaan ”Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen” selitti koomillisuuden pohjaksi ”nopean heilumisen mielihyvän ja mielipahan välillä” tai yleisemmin heilumisen kahden vastakkaisen tunteen välillä (”Wettstreit der Gefühle”). Hecker ei vain saanut tavoittelemaansa oikeaa ajatusta kiinni ja tuli senvuoksi antaneeksi sille muodon, joka on harhaan johtava ja väärä. Tunteista ja niitten välillä heilumisesta puhuminen oli täydellinen erehdys, minkä vuoksi L i p p s i n olikin varsin helppo osoittaa Heckerin teoria aivan nurinkuriseksi. Lähemmäksi oikeaa kuin Hecker tuli jo E m i l K r ä p e l i n v. 1885 julkaisemassaan tutkielmassa ”Zur Psychologie des Komischen” [1], jossa hän koomillisuuden pohjaksi asettaa ”älyllisen vastakohdan” (”intellektueller

Kontrast"). Mutta Kräpelinkään ei vielä ollut ajatellut tätä ajatusta selvästi loppuun, minkä vuoksi se jää hänelle hämäräksi ja epämääräiseksi ja saa harhaan johtavan ja helposti kestämättömäksi osoitettavan muodon. Pääasiassa samoin on vielä laita W u n d t i l l a k i n, joka niinikään hakee koomillisuuden selvitystä samalta, mielestäni oikealta suunnalta, mistä Hecker ja Kräpelin. Wundt selittää nim., että "koomillisessa ovat ne yksityiset mielikuvat, jotka muodostavat kokonaisnäkemyksen tai ajatuksen, keskenään osittain ristiriidassa, osittain sopusoinnussa. Tästä aiheutuu tunnevaihtelu, jossa kuitenkin positiivinen puoli, mielihyvä, on ei ainoastaan voitolla, vaan vieläpä erityisen voimakkaasti tuntuvana, se kun, kuten kaikki tunteet vastakohdan vaikutuksesta kohoo".[1] — Tässäkin on ilmeisesti oikeaa hapuileva ajatus vielä peittynyt eksyttävien ja pimentävien sivunäkökohtien varjoon. Lippsin oli senvuoksi helppo osoittaa vääräksi niin hyvin Wundtin koomillisuuden käsitys kuin Heckerin ja Kräpelinin ja heittää lapsi ulos kylpyveden mukana.[2]

Jo ennen Kräpeliniä ja Heckeriäkin olivat useat esteetikot ja filosofit (J e a n P a u l, V i s c h e r, osittain myöskin K a r l K ö s t l i n, C a r r i e r e, K u n o F i s c h e r ym.) varsinkin sukkeluuden luonnetta selittäessään tulleet lausuneeksi ajatuksia, joissa jo monesti hyvinkin syvästi tajuttuna ja terävästi lausuttuna piilee oikea käsitys koomillisuuden olemuksesta. Sukkeluuden luonnetta selittäessään hipoo myöskin F e c h n e r sangen läheltä oikeaa. Ja vihdoin on aivan oman aikamme ajattelijoista F r. J o d l psykologiassaan antanut sukkeluudesta jo ennen lausuttuihin täysin perustuvan, mutta niitä jonkinverran selventävän määritelmän, jossa mielestäni sangen täydellisenä piilee oikea käsitys koomillisuuden luonteesta yleensä. "Sukkeluus", sanoo nim. Jodl, "vaikuttaa koomillisesti silloin, kun kaksi toisistaan etäällä olevaa mielikuvaa tai

mielikuvasarjaa yhdistetään sillä tavalla, että yhtäältä niitten mahdollinen tai todellinen yhteenliittäminen ja yhteenkuuluvaisuus välähtää mieleen nopeasti ja kirkkaana kuin salamanleimaus, toisaalta selviää jokseenkin samassa hetkessä niitten täydellinen yhteen soveltumattomuus." [1]

Näissä lausunnoissa ja varsinkin tässä Jodlin sukkeluuden määritelmässä piilee nähdäkseni ytimessään oikea ajatus koomillisuuden luonnosta. Se ajatus on vain ikäänkuin kaivettava esiin soran seasta, s.o. puhdistettava asiaankuulumattomista ja harhaan johtavista aineksista ja kehitettävä ja kirkastettava niin selväksi, ettei asian ydin jää sivuseikkain peittoon.

Saadaksemme koomillisuuden oikean ytimen esille on ehkä parasta vielä hetkeksi palata niihin koomillisiin ilmiöihin, joista viimeksi oli puhe ja joitten selvittämisessä psykologisen vastakohdan teorian kelpaamattomuus niin räikeästi ilmeni, nim. henkilöerehdysten ja valepuvun komiikkaan. Mikä tekee oikeastaan, kysymme me, sellaisen kohtauksen kuin sen, jossa kreivi Almaviva hyväilee omaa rouvaansa luullen tätä rouvansa kamarineitsyeksi, niin perin koomilliseksi? Koomilliseksi sitä ei tee mikään suuren paljastuminen pieneksi. Kreivitär ei suinkaan paljastu "pieneksi" sen takia, että hän pukeutuu kamarineitsyensä pukuun tehdäkseen uskottomalle aviomiehelleen kepposen ja antaakseen hänelle samalla aimo läksytyksen. Kreivi itse taasen on jo aikaisemmin kappaleessa paljastunut meille sekä siveelliseltä arvoltaan että älyn lahjoiltaan niin pieneksi, ettei tämä kohtaus aiheuta hänen suhteensa enää mitään uutta paljastusta. *Eikähän kohtauksessa muuten meille, katsojille, mitään paljastuksia tapahdukaan.* Mehän tiedämme kaiken ennakolta. Me tiedämme, että kreivin Suzanneksi luulema nainen on kreivitär itse. *Ja juuri sen vuoksi, että me sen tiedäm-*

me, on kohtaus meille koomillinen. Jollemme sitä tietäisi, ei kohtauksessa olisikaan mitään koomillista, ennenkuin vasta sitten kun asian todellinen laita paljastuisi. Tästä näkyy siis, että tieto asian oikeasta laidasta on välttämätön, jos mieli meidän huomata ja tuntea tämän kohtauksen koomillisuutta. Tämä seikka on tarkoin huomioon otettava, kun etsitään koomillisuuden perustetta. Senvuoksi, että me tiedämme, miten asian oikea laita on, käy koko tämä kohtaus meille kaksimieliseksi, ja juuri kaksimielisyytensä takia se on koomillinen. Kaikki koomillisuus perustuu nim. lyhyimmin ja ylimalkaisimmin sanottuna kaksimielisyyteen. Tämä ilmenee Almavivan ja kreivittärenkin välisestä kohtauksesta. Se on koomillinen senvuoksi, että se vaatii kahta keskenään ristiriitaista tulkintaa, joitten välillä tajuntamme hyppelehtii edestakaisin. Ts.: se herättää kaksi mielikuvasarjaa, jotka välttämättä täytyy asettaa rinnakkain ja yhteenkuuluviksi, mutta jotka samalla ehdottomasti "puskevat" toisiaan ja ovat kokonaan yhteen soveltumattomat. Meidän täytyy tietysti yhtäältä ajatella kreivitärtä kreivittärenä ja Almavivan puolisona, koska tiedämme, että hän se on. Mutta toisaalta meidän täytyy ajatella häntä Suzannena, kreivin salaisena lemmittynä ja kreivittären kilpailijattarena, koska kreivi häntä sellaisena puhuttelee, hyväilee ja kohtelee. Mutta nämä molemmat "ajatustavat", s.o. tajuntaamme rinnastumaan pyrkivät mielikuvasarjat, tekevät tietysti toisensa mahdottomiksi: kukaan ei voi olla samalla kertaa oma itsensä ja joku toinen. Senvuoksi ei näitten mielikuvasarjojen rinnastamisesta tule mitään. Tajuntamme heittelehtii sarjasta toiseen, koska kummankin sarjan seuraaminen on mahdoton. Mutta tilanne pakottaa meitä vain yhä uudelleen koettamaan rinnastaa näitä toisiansa poistyöntäviä mieli-

kuvasarjoja, me huomaamme sen rinnastamisen yhä uudelleen mahdottomaksi, ja niin jatkuu tätä heittelehtimistä yhdestä mahdottomuudesta toiseen — hytkyvän naurun säestäessä sitä.

Mitä tässä on todettu Almavivan kohtauksesta, on havaittavissa kaikissa henkilöerehdysten tai valepuvun aiheuttamissa koomillisissa tilanteissa. Niissä kaikissa johtuu koomillinen vaikutus siitä, että ne pakottavat meitä ajattelemaan samaa henkilöä kahtena, ts. tulkitsemaan samaa ilmiötä yhtärintaa kahdella, keskenään aivan ristiriitaisella tavalla. Jos me jo nyt tahdomme lausua saavuttamamme tuloksen lyhyinä ponsina, kuuluisivat ne: Koomillinen on ilmiö, joka vaatii yhtäaikaa kahta keskenään ristiriitaista tulkintaa. Tai tarkemmin: Koomillinen on ilmiö, joka pakottaa meitä rinnastamaan ja asettamaan yhteen kuuluviksi kaksi mielikuvaa tai mielikuvasarjaa, joita erilaisuutensa tai vastakkaisuutensa takia ei voi rinnastaa ja jotka jyrkästi työntävät toisiaan luotaan. Kuta voimakkaammin ilmiö pakottaa rinnastusta toimittamaan ja kuta mahdottomampi toisaalta rinnastus on, s.o. kuta jyrkemmin erilaiset ja ehdottomammin yhteenkuulumattomat rinnastettavat mielikuvat tai mielikuvasarjat ovat, sitä koomillisempi on ilmiö.

Tutkiaksemme tämän koomillisuuden selityksen pätevyyttä tarkastakaamme hiukan, miten se soveltuu erilaisiin koomillisiin ilmiöihin. Tässä tämä käsitys on johdettu varsinaisesti vain henkilöerehdysten ja valepuvun aiheuttamista koomillisista kommelluksista. Ja vaikka se niihin ilmeisesti soveltui hyvin, niin ei sillä ole sanottu, että se soveltuu muunlaisiin koomillisiin ilmiöihin. Koomillisuuden tutkijain tavallinen erehdys on ollut, että he ovat pitäneet

silmällä vain muutamia erikoisia koomillisia ilmiöryhmiä ja laatineet määritelmän, joka ehkä näennäisesti on soveltunut niihin, mutta jonka kestämättömyys käy kohta ilmeiseksi, kun sitä koetellaan toisenlaisiin koomillisiin ilmiöihin. Meidän täytyy siis ensinnäkin tarkastaa, miten esittämämme käsitys soveltuu aivan toisenlaisiin koomillisiin tilanteihin kuin ne olivat, joista edellä oli puhe. Voidaanko tämän käsityksen pohjalta selittää esim. sellaisen tilanteen koomillisuus, jonka Spencer mainitsee kiistellessään Bainia vastaan ja jota hyvällä syyllä voi pitää erinomaisen tavallisen koomillisen tilanteen perikuvana? Tarkoitamme tuota aikaisemmin selostettua Spencerin esimerkkiä, että arvokkaassa, vakavassa konsertissa kuuluu aivastus Beethovenin sinfonian andanten ja allegron välisen tauon aikana. Lippsin mukaan aiheutuisi tällaisenkin tilanteen koomillisuus siitä, että "jokin joko itsessään tai ainakin meille arvokas" — tässä tapauksessa Beethovenin sinfonia — "yhtäkkiä kadottaa meidän silmissämme arvonsa".[1] — Tämmöisen selityksen keinotekoisuus ja väkinäisyys on tässä tapauksessa erityisen ilmeinen. Ensinnäkin: jos Beethovenin sinfonia todella yhtäkkiä kadottaisi arvonsa henkilön silmissä, joka sitä siihen asti on pitänyt suuressa arvossa, niin se ei luultavasti suinkaan tuota henkilöä naurattaisi, vaan pikemminkin itkettäisi, ainakin se olisi hänestä hyvin surullista. Ja toiseksi: ken kerran Beethovenin sinfonian arvon tajuaa, hänen silmissään ei se arvo ole siinä suinkaan niin löyhässä, että se yhdellä aivastuksella siitä kirpoaisi. — Ei, aivan toisaalta on nähdäkseni selitys etsittävä. Sinfonia jää sinfoniaksi ja — arvoonsa. Ja aivastus jää aivastukseksi ja — arvottomuuteensa. Mutta koomillista on tässä se, että nämä kaksi niin kokonaan eriarvoista ja erilaatuista ilmiötä tilanteen vaikutuksesta yhtäkkiä rinnastuvat tajunnassamme ja esiintyvät yhteenkuuluvina. Meidän täytyy samalla kertaa ajatella sinfo-

niaa ja aivastusta, koska nuo molemmat sattuivat ajassa yhtymään. Mutta samassa kun nämä mielikuvat tajunnassamme rinnastuvat, ne kohta toisiaan puskevat, koska ne ovat täydellisesti yhteenkuulumattomat. Mitä tekemistä toistensa kanssa onkaan sinfonialla ja aivastuksella! Senvuoksi ei myöskään niiden rinnastuksesta tule mitään. Mutta tilanne kuitenkin pakottaa meitä niitä rinnastamaan, sillä aivastus tuli aivan kuin sinfoniaan kuuluvana äänenä. Tilanne herättää siis kaksi mielikuvaa tai mielikuvasarjaa, jotka tajunnassamme rinnastuvat ja asettuvat yhteenkuuluviksi, mutta jotka samalla osoittautuvat mahdottomiksi rinnastaa, koska ne ovat aivan erilaiset ja kokonaan yhteen kuulumattomat. — Spencerin mainitsema tapaus saa siis erittäin luontevasti selityksensä esittämämme käsityksen pohjalta. Niin saavat nähdäkseni myöskin muut tilannekoomilliset tapaukset, millaisia lienevätkin. Ne pienet kompastukset ja kommellukset, jotka yleensä koomillisia tilanteita aiheuttavat, herättävät aina yhtaikaa kaksi mielikuvasarjaa, jotka täytyy rinnastaa, koska ne tunkeutuvat tajuntaan yhtaikaa, mutta joita ei voi rinnastaa, koska ne ovat aivan yhteenkuulumattomat. Koomillisiksi tilanteet tulevat tavallisesti joko sen takia, että äkkiä pudotaan tasosta toiseen, s.o. yhdestä äänilajista, arvoasteesta, mielialasta tai ilmiöluokasta aivan toiseen sille vastakkaiseen tai ainakin vieraaseen (juhlallisesta jokapäiväiseen, suuresta mitättömään, vakavasta kevyeen, henkisestä aineelliseen jne.). Tai ei pudota tasosta toiseen, mutta siihen, mikä on huomiomme esineenä, liittyy yhtäkkiä jotakin uutta, mutta sille aivan vierasta ja sen kanssa kokonaan yhteensoveltumatonta vaatien huomiotamme tuon huomiomme esineenä olevan rinnalla. Kun ylpeä ja hienosti puettu keikari hienoudestaan näkyvästi tietoisena astellessaan ja hienouttaan näytellessään luiskahtaa ja kaatuu likalätäkköön, niin tapahtuu siinä ihan ulkonaisestikin putoominen tasosta

toiseen ja tapaus pakottaa meitä rinnastamaan mielikuvia, jotka eivät ole rinnastettavissa. Kun Nummisuutarin Esko keskeyttää isänsä vakavan raamatullisen kertomuksen "kala" sanan kohdalla muistuttaen äitiään eväskaloista, niin tapahtuu siinä sisäisessä merkityksessä putoominen tasosta toiseen, nim. hengellisestä maalliseen, vieläpä aivan aineelliseen ja jokapäiväiseen, ja taasenkin tunkeutuu tajuntaamme yhtärintaa kaksi aivan yhteenkuulumatonta mielikuvaa tai mielikuvasarjaa: raamatun kertomus hurskaan miehen kosintamatkasta — ja Eskon evässilakat. Kun vakavan saarnan aikana itsepintainen kärpänen yhä uudelleen palaa saarnaajan nenälle saarnaajan torjumisista huolimatta, niin siinä liittyy huomiomme esineenä olevaan jotakin sille aivan vierasta ja sen kanssa kokonaan yhteensoveltumatonta, ja taasenkin täytyy meidän tajunnassamme rinnastaa kaksi mielikuvasarjaa, joita ei voi rinnastaa: saarnaan liittyvät mielikuvat ja kärpäseen liittyvät mielikuvat. Ja näitten jyrkästi yhteenkuulumattomien mielikuvasarjojen rinnakkaisesta tajuntaan tunkeutumisesta johtuu tilanteen koomillisuus. Mikäli voi nähdä, on jokaisen koomillisen tilanteen koomillisuuden perussyy tämä sama.

Vaikeammin kuin koomillisiin tilanteihin näyttää esittämämme käsitys ainakin ennakolta soveltuvan koomillisiin muotoihin. Tarkemmin katsoen se soveltuu kuitenkin niihinkin sangen luontevasti. Puhuaksemme ihmisruumiin muodoista — ja niistähän aina etusijassa on kysymys koomillisista muodoista puhuttaessa — on kai sanottava, että koomillisia ovat yleensä sellaiset ihmisruumiin muodot, jotka erehdyttävästi muistuttavat noitten muotojen tilalle aivan soveltumattomia ja senvuoksi niitten kanssa kokonaan yhteenkuulumattomia esineitä tai muotoja, mutta joita kuitenkin toisaalta täytyy pitää noina kysymyksessä olevina ihmisruumiin muotoina, koska ne kerran niitten paikoilla ovat ja samaa virkaa täyttävät. Tavallisia koo-

millisia ihmisruumiin muotoja ovat sellaiset kuin Falstaffin ihravatsa, Cyranon suuri nenä, hovinarrien kyttyrät, aasinkorvat, yleensä eläinten näköisyys yms. Miksi on esim. tavaton ihra- tai olutvatsa koomillinen? Senvuoksi, että sitä yhtäältä täytyy pitää vatsana, koska se kerran vatsan paikalla on ja sen virkaa täyttää, mutta toisaalta sitä on mahdoton pitää vatsana, koska se aivan liian suuresti muistuttaa oluttynnyriä tai pulleaa säkkiä, jota joku kantaa edessään, siis yleensä esineitä, joita on tuiki mahdoton vatsan sijalle ajatella. Tämä merkitsee, että suuren olutvatsan näkeminen rinnastaa tajunnassamme ja asettaa yhteenkuuluviksi kaksi asiaa, jotka eivät voi kuulua yhteen eivätkä olla toistensa paikalla: vatsan ja oluttynnyrin. Meidän täytyy sanoa itsellemme: tämä on vatsa, koska se on sillä paikalla, missä vatsa ihmisellä tavallisesti on. Mutta samassa hetkessä meidän täytyy sanoa: Ei! tämä onkin oluttynnyri tai jauhosäkki, sillä tuon vatsan muoto ja koko muistuttaa paljon enemmän noita esineitä kuin normaalia vatsaa. Me emme voi kuitenkaan tähänkään tulkintaan pysähtyä — tai oikeammin: emme voi edes ajatella sitä ajatusta loppuun, sillä se on mahdottomuus. Me tulemme senvuoksi heitetyksi siitä tulkinnasta takaisin ensimmäiseen, jota emme myöskään voi toteuttaa. Niin heittelehtii tajuntamme edestakaisin kahden mahdottomuuden väliä aivan kuin hiiri, joka hyppelee purtilon yhdestä laidasta toiseen etsien reikää päästäkseen livahtamaan pois, mutta löytämättä sitä mistään. — Aivan samanlaisen sielullisen heilumisliikkeen aiheuttavat muutkin koomilliset muodot. Nähdessämme esim. tavattoman suuren (tai tavattoman pienen) nenän täytyy meidän tietysti ensi kädessä pitää sitä nenänä, koska se kerran sillä paikalla on. Mutta toisaalta meidän on vaikea pitää sitä nenänä tai ainakin vaikea siihen tulkintaan pysähtyä, koska tuo nenä poikkeaa niin suuresti tavallisen nenän koosta ja muodosta, että se muistuttaa

ehkä paljoa enemmän jotain esinettä tai vain kasvojen keskelle lyötyä vierasta lisäkettä kuin normaalia nenää. Mutta tätä tulkintaa meidän on luonnollisesti vielä mahdottomampi perille viedä kuin edellistä, sillä nenähän se nyt kuitenkin kaikessa tapauksessa on eikä mikään vieras lisäke. Niin jää tajuntamme heilumaan näitten molempien tulkintain välille, s.o.: meidän täytyy pitää erästä esinettä samalla kertaa nenänä ja kasvojen keskelle lyötynä vieraana lisäkkeenä, ja tämän rinnastuksen mahdottomuuteen ja hulluuteen perustuu ilmiön koomillisuus. —

Tämän käsityksen pohjalta saavat nähdäkseni luonnollisen selityksensä myöskin sellaiset muotokoomilliset ilmiöt kuin esim. neekerin ihonväri (jota Lipps niin mielellään käyttää esimerkkinä) ja uutuuden ja outouden koomillisuus yleensä. Neekerin mustaa ihoa ei se, jolle musta iho on aivan outo ilmiö, voi käsittää ihoksi. Sellainen tulkinta sotii jyrkästi hänen totunnaisia mielikuviaan vastaan. Jotenkin tuon oudon ilmiön ymmärtääksensä hän on valmis tulkitsemaan asian vaikka niin, että tuo musta-ihoinen henkilö on maalattu tai noennut itsensä ja unohtanut pestä noen pois tai on hänellä irtonainen musta nahka oikean ihon päällä tms. Jokainen näistä tulkinnoista olisi jo semmoisenaan omansa tekemään mustan ihon koomilliseksi valepukuna tai naamioituksena, ja neekerin musta iho voi hyvin olla koomillinen tältäkin kannalta. Mutta tavallisimmin ei sen koomillisuus kuitenkaan tähän perustu. Lähemmin tarkastettaessa osoittautuvat nim. kaikki nämä valepukutulkinnat mahdottomiksi. Mustuus "istuu" neekerissä ilmeisesti niin lujassa ja on niin selvästi ihoon kuuluvaa, ettei sitä voi pitää minään irtonaisena lisänä. Täytyy siis sittenkin palata ensimmäiseen tulkintaan: tämä on ihoa. Mutta samassa kun siihen palataan, palaa myöskin tajuntaan sen tulkinnan mahdottomuus. Ei ole olemassa mustaa ihoa sille, joka on aina nähnyt vain

valkoista. Näin panee siis neekerin musta iho tajuntamme heilumaan edestakaisin kahden mahdottomuuden väliä, pakottaa meidät sanomaan itsellemme: tämä on ihoa ja tämä ei ole ihoa. Tähän kahden keskenään yhteensoveltunattoman tulkinnan pakolliseen rinnakkaisuuteen perustuu kaiken uutuuden ja outouden koomillisuus, kuten helposti voi todeta, jos ottaa sellaisia esimerkkejä yksitellen tarkastaaksensa.

Esittämämme käsityksen soveltuvaisuus sukkeluuksiin ja sanakomiikkaan yleensä on jo ennakolta jokseenkin ilmeinen. Kaiken sanakomiikan pohjana on yleensä kaksimielisyys. Jokaisella sukkeluudella ja sanaleikillä on oikeastaan kaksi merkitystä: se, joka heti näytetään ja se, joka paljastuu vasta sen takaa. Sukkeluuden koomillisuus perustuu juuri siihen, että me ensin käsitämme sen tuossa näkyvässä merkityksessään, mutta samassa huomaamme, ettei se olekaan niin käsitettävä, ja tulemme ikäänkuin äkkiä heitetyksi toiseen tulkintaan, joka ulkonaisesti on pukeutunut samaan verhoon kuin edellinen, mutta sisäisesti on aivan toinen, edellisestä tavallisesti hyvinkin etäällä oleva. Jokainen sukkeluus on siis lyhyesti sanoen valepuvussa esiintyvä ajatus — tai ajatuksettomuus. Tavallisimmin se on joko järjettömyyden verhossa esiintyvää järkeä tai järjen verhossa esiintyvää järjettömyyttä. Kaikessa tapauksessa jotakin kaksimielistä ja kaksikasvoista. Ja tähän kaksimielisyyteen sen koomillinen vaikutus perustuu. Sukkeluus pakottaa meitä, niinkuin muuten jokainen koomillinen ilmiö, liittämään yhteen mielikuvia, joita ei voi liittää yhteen, koska ne "puskevat" toisiaan tai tekevät toisensa tyhjäksi.

Tämä kaiken sukkeluuden perusluonne ilmenee selvästi jo kaikkein yksinkertaisimmissa ja kuluneimmissa sanaleikeissä. Kun meille puhutaan puukosta, josta pää on pudonnut ja terä joutunut hukkaan, niin ilmeisesti meitä

koetetaan viekoitella yhdistämään mielikuvia, joita ei voi yhdistää, sillä niin pian kuin pää ja terä ajatellaan puukosta pois, häviää koko puukon mielikuva. Aina ei niitten mielikuvien, jotka sukkeluus tajunnassamme rinnastaa, tarvitse tosin olla näin jyrkästi vastakkaiset. Mutta joka tapauksessa täytyy niitten kahden merkityksen, jotka sukkeluudella tai sanaleikillä on, olla niin yhteensoveltumattomat, että yhden omaksuminen tekee toisen omaksumisen mahdottomaksi. Ja koomilliseksi käy sukkeluus juuri sen takia, että se pakottaa meitä sittenkin tavallaan omaksumaan nämä keskenään yhteensoveltumattomat tulkinnat molemmat yhtärintaa, s.o. yhdistämään sellaista, mitä ei voi yhdistää. Kun meille puhutaan pitkästä miehestä, joka oli niin pitkä, että hänen täytyi istua ylettyäkseen ottamaan lakin päästään, tai toisesta, joka oli niin pitkä, että kun hän tammikuussa kasteli jalkansa, niin hän vasta kesäkuussa sai nuhan, niin viekoitellaan meitä kummassakin tapauksessa yhdistämään mielikuvia, jotka eivät ole yhdistettävissä. Sama on laita tuossa verraten tuoreessa savolaissukkeluudessa, jonka suulas hiprakassa oleva tukkipoika tekasi, kun sisävesilaivan kapteeni kieltäytyi ottamasta häntä laivaan selittäen syyksi, että tukkipoika oli ”nauttinut”. ”Minäkö nauttinut!” vastasi tukkipoika. ”Minä en ole eläissäni nauttinut mitään, häthätiin kansalaisluottamusta!” — Tukkipojan vastaus on tavallaan kaksinkertainen sukkeluus. Ensinnäkin sen takia, että siinä ”nauttimis” sanalla houkutellaan meitä ymmärtämään samaa, mitä kapteeni sillä tarkoitti, vaikka tukkipoika tarkoittaakin sillä aivan toista. Toiseksi sen takia, että koko vastaus on olevinansa itsepuolustus, mutta onkin tosiasiassa itsesyytös. — Näin viekoittelee yleensä jokainen sukkeluus meitä kuvaannollisesti puhuen istumaan samalla kertaa kahdelle tuolille, jotka ovat niin kaukana toisistaan, ettei niillä mitenkään voi molemmilla samalla kertaa istua. Se,

joka sitä koettaa, istuu auttamattomasti tuolien väliin, ja siinähän sukkeluuden koomillisuus juuri onkin, että se tekee meille tällaisen kepposen.

Esittämämme käsitys näyttää siis soveltuvan kaikkiin koomillisuuden päälajeihin. Kun koomillisuus näin käsitetään, silloin voidaan nähdäkseni sanoa, että koomillisen vaikutuksen aiheuttajana on aina sama perussyy ja että koomillinen ja koomillisuus sanojen takana on yksi yhtenäinen ja eheä käsite. Kuitenkin voi olla mahdollista — se myönnettäköön — ettei sittenkään tämäkään teoria sovellu kaikkiin koomillisiin ilmiöihin, vaikka emme itse puolestamme nyt voi löytää sellaisia koomillisia ilmiöitä, joihin se ei soveltuisi. Mutta yksityisen näköpiiri on aina rajoitettu, ja kun kerran on johonkin teoriaan kiintynyt, tylstyy silmä huomaamaan sitä vastaan sotivia seikkoja. Senvuoksi emme esitä tätä käsitystä minään ehdottomasti hyväksyttävänä ja lopullisena koomillisuuden selityksenä, vaan ainoastaan selitysyrityksenä, jonka kelpaavaisuutta tutkittakoon. Ehkä on tämäkin teoria, niinkuin kaikki muutkin tähänastiset koomillisuuden teoriat, vain harhanäky. Tai jos käsitys itse ehkä onkin ytimessään oikea, voi se muoto, mihin olemme sen pukeneet, olla vielä kuitenkin epäonnistunut ja korjausta kaipaava. Niin paljon vain tekisi mieli väittää, että tässä esittämämme käsitys sittenkin pystyy paremmin ratkaisemaan koomillisuuden ongelmaa kuin mikään muu tähän asti esitetty.

Olisi nyt vielä lyhyesti ainakin viitattava siihen, miten ja miksi esittämämme koomillisuuden ulkokohtainen syy on omansa aiheuttamaan koomillisen vaikutuksen. Miksi kaksimielisyys naurattaa? Siksi — vastaamme siihen lyhimmin — että jokainen ilmiö, joka houkuttelee meitä rinnastamaan mielikuvia, joita ei voi rinnastaa, ikäänkuin ilveilee meidän kanssamme, vetää meitä tavallaan nenästä. Koomillinen ilmiö antaa juuri sen takia, että se on kaksimieli-

nen, tajunnallemme tehtävän, joka ei ole suoritettavissa, senvuoksi että se on itsessään mahdoton. Ja niin pian kuin tämä tehtävän mahdottomuus meille selviää, huomaamme, että koko tehtävä olikin vain kujetta, ja kuje toki naurattaa. Koomillisuus on siis ikäänkuin luonnon itsensä meidän kanssamme harjoittamaa ilveilyä ja leikkiä, "aprillia" suuressa mittakaavassa.

4. Koomillisuuden lajit.

Koomillisuutta voidaan tietysti jaoitella monien eri jaoitusperusteiden nojalla. Lähin, mutta samalla ulkonaisin ja pinnallisin jaoitusperuste on se seikka, minkälaisissa ilmiöissä koomillisuus esiintyy. Tähän jaoitukseen tuli jo tavallaan edellä viitatuksi, kun tarkastettiin erikseen muoto-, tilanne- ja sanakomiikkaa. Tämä jaoitus ei kuitenkaan oikeastaan koske koomillisuutta itseään, vaan ainoastaan niitä ilmiöitä, joissa koomillisuus yleensä esiintyy. Ei ole nim. osoitettavissa, että koomillisuuden oma sisäinen luonne olisi olennaisesti erilainen riippuen siitä, esiintyykö koomillisuus muodoissa, tilanteissa vaiko sanoissa. Enemmän koskee koomillisuuden omaa sisäistä luonnetta toinen tavallinen jaoitus, nim. jaoitus karkeaan ja hienoon koomillisuuteen. Klownin hypyt ja kuperkeikat sekä mahdollisimman silmäänpistävän hassu ulkoasu ja ilveilynäytelmien helppohintaiset, ulkonaisiin ja puiseviin kommelluksiin ja kompastuksiin nojautuvat nauratuskeinot ovat havainnollisina esimerkkeinä karkeasta komiikasta, kun taasen terävät sukkeluudet ja esim. luonteiden tai olojen kuvauksessa ilmenevä hillitty ja puoleksi salainen satiirinen tai ironinen väritys edustaa hienoa koomillisuutta. Niin käytännössä tarpeellinen ja valaiseva kuin tämä jaoi-

tus onkin, on se kuitenkin ilmeisesti hyvin venyvä eikä koske sekään koomillisuuden varsinaista olemusta ja ydintä.

Syvemmälle kooomillisuuden ytimeen tunkeutuu, tai ainakin tahtoo tunkeutua tuo niinikään vanha koomillisuuden jaoitus objektiiviseen ja subjektiiviseen. Tämä jaoitus on kuitenkin hyvin monimerkityksinen. Jos objektiivisella koomillisuudella tarkoitetaan ihmispersoonallisuuden ulkopuolella "esineissä" (objekteissa) esiintyvää, subjektiivisella ihmispersoonallisuudessa ilmenevää koomillisuutta, on tämä jaoitus epäonnistunut ja kiero, sillä se erottaa samanlaisia ja yhdistää erilaisia ilmiöitä. Älyniekan harkitut sukkeluudet ja koomillisen näyttelijän tutkitut ilmeet, eleet ja kujeet esiintyvät ihmispersoonallisuudessa aivan niinkuin tietämättömän ja typerän tahdottomat hullunkuriset sanasekotukset tai maalaisen vahingon kompastukset, mutta ne eivät ole suinkaan samaa lajia koomillisuutta. Toisaalta ihmismuodon hullunkuriset epämuodostumat ovat pohjaltaan samaa lajia koomillisuutta kuin eläinten tai esineitten koomilliset muodot, vaikka edelliset esiintyvät ihmispersoonallisuudessa, jälkimmäiset sen ulkopuolella. — Harhaan johtava on tämä jaoitus vielä silloinkin, jos objektiivisella koomillisuudella tarkoitetaan tiedotonta, subjektiivisella tietoista koomillisuutta. Tietoisuus ei vielä semmoisenaan muuta olennaisesti koomillisuuden luonnetta. Erityisen suuri nenä tekee pääasiassa samanlaisen koomillisen vaikutuksen, tiesipä sen omistaja sen koomilliseksi tai ei. — Sitävastoin muuttuu nähdäkseni koomillinen vaikutus olennaisesti riippuen siitä, tekeekö se, joka sen vaikutuksen lähinnä aiheuttaa, sen t a h a l l i s e s t i vaiko t a h t o m a t t a a n. Jos sivistymätön tai puolisivistynyt sekottaa, koettaessaan puhua oppineesti, vierasperäisiä sanoja, niin sellaisen "vahingon-sukkeluuden" koomillinen vaikutus on olennaisesti erilainen kuin todellisen ja tarkoituksellisen sukkeluuden,

jonka joku älyniekka tekaisee sekottaen ehkä hänkin sanoja, mutta tahallisesti ja suunnitelmallisesti. Jos objektiivisella koomillisuudella tarkoitetaan tahdotonta, subjektiivisella tahallista koomillisuutta, silloin on tällä jaoituksella nähdäkseni valaiseva ja koomillisuuden ytimeen käypä merkitys. Huomattava on vain, että "tahallisella" koomillisella vaikutuksella on silloin ymmärrettävä sen tekijän itsensä tahtomaa ja tarkoittamaa koomillista vaikutusta eikä sitä, jonka joku henkilö voi tahtomattaan joutua tekemään jonkun toisen valmistaman kepposen kautta. Jos joku henkilö istuu tuolille, josta jalka on poikki, ja lysähtää sen vuoksi lattialle istualleen, niin se on tahdoton koomillinen tapaus. Sen vaikutus ei nim. mitenkään olennaisesti muutu siitä, olipa tuo rikkinäinen tuoli tullut siihen sattumalta vaiko jonkun tahallisesti asettamana.

II.

Huumori.

Huumorilla esteettisenä käsitteenä tarkoitetaan yleensä leikillisyyttä.[1] Mutta millaista leikillisyyttä huumori tarkemmin määriteltynä on, siitä käyvät mielipiteet hyvinkin eri suuntiin.

Huumorin käsite tulee saamaan varsin olennaisesti erilaisen sisällyksen ja luonteen riippuen eritoten siitä, miten ymmärretään huumorin suhde koomillisuuteen. Ainakin kolme eri käsityssuuntaa on tässä kohden havaittavana. Jokapäiväisessä, huolettomassa kielenkäytössä annetaan huumori ja humoristinen sanoille varsin tavallisesti niin laaja merkitys, että huumoriin tulee sisältymään kaikki koomillisuus. Tämän kielenkäytön mukaan merkitsee huu-

mori leikillisyyttä yleensä, ja humoristista on tällöin kaikki, mikä vain tekee hullunkurista vaikutusta ja on omansa naurattamaan. Ei ainoastaan ihmisiä, heidän mielialojaan, puheitaan ja tekojaan, vaan myös tapahtumia ja tilanteita, vieläpä muotojakin sanotaan tämän mukaisesti humoristisiksi. Ilmeisesti on tällainen huumori ja humoristinen sanojen käyttö omansa sekottamaan käsitteitä. Jos humoristiseksi sanotaan jokaista hullunkurista ulkomuotoa tai esinettä, jokaista ovelaa tai karkeaa kujetta tai kepposta, jokaista terävää ja viiltävääkin sukkeluutta, halveksivan pilkan, myrkyllisen ivan, satiirisen ja sarkastisen mielialan ilmausta, joka vain on omansa naurattamaan, niin silloin ensinnäkin jää aivan epäselväksi, mitä sitten koomillisuus on oleva. Onko koomillisuus ja huumori sama asia ja huumori siis vain toinen nimi koomillisuudelle vai onko koomillisuus ainoastaan eräs laji huumoria ja millainen laji? Ts. huumorin ja koomillisuuden suhde jää tämän kielenkäytön mukaan sittenkin aivan epäselväksi, se suorastaan sekotetaan ja tehdään vaikeaksi käsittää. Toiseksi sivuutetaan ja pimennetään täten tärkeitä koomillisuuden vivahduksia ja muunnoksia, sellaisia kuin ironinen, satiirinen, sarkastinen koomillisuus jne. Ja vihdoin sivuutetaan ja pimennetään tai ainakin jätetään sopivaa nimitystä vaille täten ennen kaikkea juuri — huumori itse, nim. huumori ahtaammassa merkityksessä, se erikoinen tärkeä tunnelmalaji, jota juuri huumori nimityksellä tavoitellaan ja tarkoitetaan ja joka epäilemättä on jotakin toista kuin koomillisuus yleensä tai jokin sen muilla tavallisesti käytetyillä nimityksillä ilmaistu laji (ironinen, satiirinen, sarkastinen, karkea ja hieno koomillisuus jne.).

Esteetikot ovatkin tämän takia pyrkineet säilyttämään huumori sanan merkitystä melkoista rajoitetumpana ja täsmällisempänä. Heille ei huumori ole yleensä ollut suinkaan alaltaan koomillisuutta laajempi ja tämän itseensä

sisällyttävä käsite, vaan päinvastoin koomillisuutta melkoista ahtaampi ja useimpien mielestä juuri tähän sisältyvä käsite, siis eräs koomillisuuden laji. Näin käsittävät — mainitaksemme vain pari edustavinta esimerkkiä — huumorin suhteen koomillisuuteen esim. J e a n P a u l ja F r. V i s c h e r.[1] Vischerille oli huumori objektiivisen ja subjektiivisen koomillisuuden (tesiksen ja antitesiksen) yhtymä (syntesis), jota hän nimitti absoluuttiseksi koomillisuudeksi. Humoristinen henkilö ei ole enää vain sukkeluuden ja pilan esine ja koomillisen vaikutelman aiheuttaja, ei myöskään vain koomillisuuden syrjäinen havaitsija ja sukkeluuden laskija: hän on kumpaakin. V o l k e l t taasen ei aseta huumoria objektiivisen ja subjektiivisen koomillisuuden rinnakkaismuodoksi, vaan pitää huumoria eräänä subjektiivisen koomillisuuden lajina (Syst. II.).

Kolmatta pääsuuntaa edustavat ne esteetikot, jotka eivät pidä huumoria ei koomillisuuden ylä- eikä alakäsitteenä, ei koomillisuutta itseensä sisällyttävänä eikä myöskään siihen sisältyvänä, vaan eri muunnoksena ja käsitteenä, jolla kyllä voi olla läheinen yhteys koomillisuuden kanssa. Tällaista kantaa edustavat esim. Z e i s i n g, K i r c h m a n n, E d v. v. H a r t m a n n, T h. L i p p s ym.

Eräältä kannalta katsottuna on tämä viimeinen käsitys oikea. Sikäli nim., että huumori sisimmältä olemukseltaan ja ytimeltään ei todellakaan ole mikään koomillisuuden alalaji. Sitä ei voi rinnastaa toisten koomillisuuden lajien ja ilmenemismuotojen kanssa. Huumori ei ole nim. sisimmältä olemukseltaan mikään esineitten ulkokohtainen ominaisuus, niinkuin koomillisuus aina on, vaan huumori on vain eräs määrätynlainen mieliala ja vallitseva tunnesävy ihmisessä, määrätynlainen katsomis- ja suhtautumistapa elämään ja ilmiöihin ja nimenomaan koomillisiin ilmiöihin. Koomillisuutta voi olla muodoissa, asennoissa, liikkeissä, teoissa, tapahtumissa, tilanteissa, puheissa ym. ja se on

silloin noitten esineitten ulkokohtaisena ominaisuutena. Huumoria voi olla vain ihmisessä ja ihmisellä, ja sitä on hänellä ainoastaan, sikäli kuin hän suhtautuu määrätyllä tavalla elämään yleensä ja koomillisuuteen erityisesti ja katselee niitä määrätyltä kannalta ja määrätyn perustunnelman valossa. Mutta tämä humoristinen katsomistapa ja perustunnelma saattaa tietysti ilmetä ja sen täytyykin ilmetä henkilön puheissa, teoissa ja koko olennossa, ja sikäli kuin se niissä ilmenee, voi puhua humoristisista käänteistä, teoista jne. sanalla sanoen: huumorista ulkokohtaisena ominaisuutena. Kuitenkin on tämä ulkokohtaisena ilmenevä huumori vain sisäisen mielialan ulkonaista heijastusta eikä esineitten oma ominaisuus siinä itsenäisessä mielessä kuin muu koomillisuus. Mutta joka tapauksessa ovat nämä huumorin ulkonaiset ilmaukset koomillisuuteen kuuluvaa, ne ovat omansa herättämään koomillista tunnelmaa ja sen ulkonaista ilmausta, naurua. Huumori tulee täten sittenkin välillisesti, s.o. ulkonaisten ilmaustensa nojalla, olemaan eräs laji koomillisuutta, vaikka sitä itseään ei voida suoranaisesti pitää minään koomillisuuden lajina, jos sitä katsotaan sinä, mitä se sisimmältä olemukseltaan on, nim. määrätynlaisena mielialana ja katsomistapana ihmisessä.

Senvuoksi että huumori itse suoranaisesti on olemassa vain sisäisenä mielialana ja katsomistapana ihmisessä eikä esineitten ulkokohtaisena ominaisuutena, selviää huumorin sisäinen luonne ja olemuskin vasta sitten, kun on tultu tuntemaan millainen itse humoristinen mieliala ja humoristinen ihminen on.

Millainen on sitten humoristinen ihminen? Humoristiksi tekee ihmisen yhtäältä se seikka, että hänellä on erikoinen luontainen kyky ja teroittunut silmä huomaamaan koomillista ilmiöissä ja ihmisissä ja yleensä taipumus katsomaan ihmisten puutteita ja heikkouksia samoin-

kuin elämän pieniä ristiriitoja ja ikävyyksiä koomilliselta puolelta ja koomillisessa valaistuksessa. Tähän kykyyn ja taipumukseen liittyy tavallisesti luonnollisena lisänä halu kääntää elämän koomillisia puolia muittenkin nähtäväksi. Koomillisten puolien erityisen tarkkasilmäisestä huomaajasta tulee tavallisesti itsestään niitten puolien huomauttaja. Nauraja kehittyy automaattisesti naurattajaksi. Tämä erikoisen kehittynyt koomillisten puolien huomaamis- ja siihen luonnollisena lisänä liittyvä niitten huomauttamiskyky ei ole kuitenkaan vielä mitään erityisesti humoristille ominaista. Se on päinvastoin kaikkien koomikkojen yhteinen ominaisuus ja tunnusmerkki. Elämän koomillisten puolien tarkka ja terävä huomaaminen ja kyky kääntää niitä esille on yhtä hyvin luontaisen kujeilijan ja ilvehtijän, kylmän, sydämettömän kompaniekan ja "koiranleuan", irvi- ja myrkkyhampaisen ivailijan ja suuttuneen, katkeran satiirikon kuin humoristin ominainen tunnusmerkki ja lahja. Näistä erottaa humoristin se seikka, että hänen suhtautumisensa huomaamaansa ja huomauttamaansa koomillisuuteen ja elämän pienuuksiin ja puutteellisuuksiin yleensä ei ole kylmää ja välinpitämätöntä, ei myöskään ylimielisen ilkamoivaa, halveksuvaa, vihaa tai katkeruutta kuohuvaa, vaan lempeän, laupiaan ymmärtämyksen ja syvän, lämpimän myötätunnon ja hyväntahtoisuuden leimaamaa. T h a c k e r a y n j a G e o r g e E l i o t i n lyhyt määritelmä, jonka mukaan huumori on sukkeluuden ja rakkauden (tai myötätunnon) yhtymä, osuu näin ollen sangen hyvin asian ytimeen.[1] On vain huomattava että sukkeluudella silloin ei ole ymmärrettävä sukkeluutta tavallisessa ahtaassa merkityksessä, nim. sanasutkausten ja kompien keksimiskykyä, vaan kykyä yleensä huomata ilmiöitten koomillisia puolia ja taitoa kääntää näitä näkyviin. "Rakkaus" niinikään on oleva rakkautta juuri siihen pieneen ja naurettavaan, jota huomataan ja huo-

mautetaan. Humoristi on siis lyhyesti sanoen ihminen, joka näkee ihmiset ja elämän etupäässä niitten hullunkurisilta puolilta — ja jos hän on jollakin tavalla taiteilija, tavallisesti myös näyttää niitä muille juuri näiltä puolilta — mutta joka siitä huolimatta ei joudu epätoivoon, ei halveksi, vihaa eikä katkerasti tuomitse tätä hullunkurista ja viheliäistä maailmaa ja ihmiskuntaa, vaan päinvastoin rakastaa sitä, niin hullunkurinen ja vajavainen kuin se onkin, ja suhtautuu siihen suopeasti ja hyväntahtoisesti.

Koska huumori ensi ehdokseen ja yleiseksi pohjakseen edellyttää tarkkaa ja teroittunutta silmää huomaamaan ihmisissä ja ilmiöissä niitten pieniä ja naurettavia puolia, täytyy humoristin olla eräässä merkityksessä r e a l i s t i, kuten muuten kaikkien koomikkojen. Realisti siinä merkityksessä, että humoristi ei näe eikä näytä elämää ja oloja ihannoituina ja kaunisteltuina suurilta ja komeilta sunnuntai- ja juhlapuolilta, vaan päinvastoin etupäässä niitten pieniltä, arkisilta ja kaikkein arkisimmilta puolilta. Sen sijaan että idealisti koettaa asettaa itsensä ja muitten nähtäviin elämän, ihmiset ja olot sellaisina kuin niitten ihanteittemme ja kauneimpien toiveittemme mukaan pitäisi olla, kaivaa humoristi ilmiöistä esiin ja kääntää näkyviin juuri ne puolet ja piirteet, jotka ovat ilmeisimmin ihanteen vastaisia, nim. nurinkurisia, typeriä ja naurettavia. Tämän takia humoristi, kuten koomikko yleensä, on luonnostaan kaiken korkealentoisen innostuksen sammuttaja ja juhlamielen hävittäjä, olletikin sellaisen juhlamielen, joka on vain hiukankin onttoa. Huumori, kuten koomillinen tunnelma yleensä, vaikuttaa innostuneeseen juhlamieleen kuin sangollinen kylmää vettä heitettynä kiehuvaan vesipataan: se silmänräpäyksessä pysäyttää kiehumisen ja alentaa tuntuvasti veden temperatuuria. Tai toista kuvaa käyttääksemme: huumori on kuin neulan pistos, joka armotta puhkaisee sellaiset innostuksen ilmarakkulat,

jotka eivät ole tiukkaan täytetyt lujasti tiivistetyllä ilmalla, vaan joissa on onttoja ja hölliä kohtia. Ehdottomasti tiiviin, täyteläisen innostuksen humoristi sitävastoin kunnioittavasti kumartaen jättää rauhaan.

Kaivamalla esiin ja kääntämällä näkyviin juuri niitä puolia, mitkä ihmisluonnossa ja maallisen elämän oloissa ovat kaikkein äärillisimpiä ja pienimpiä, humoristi, kuten koomikko yleensä, ikäänkuin kynii korkeuksiin pyrkivältä ihmismieleltä siivet, pudottaa sen alas lennostaan maan tomuun ja muistuttaa yläilmoihin yrittäneelle nolaavasti ja nöyryyttävästi: maasta sinä olet ja maajalassa on sinun pysyttävä, sillä olet kovinkin tomun sukua! Tämmöinen menettely on epäilemättä realistin menettelyä.

Mutta humoristi ei ole ainoastaan realisti, hän on lähtökohdaltaan ja alkuedellytyksiltään myöskin pessimisti. Ainakaan ei humoristi voi olla lähtökohdaltaan ja perusedellytyksiltään optimisti, jos optimistilla tarkoitetaan sitä, mitä sillä tavallisesti tarkoitetaan, nim. henkilöä, jonka katse on kohdistuneena etupäässä elämän valoisiin, ilahduttaviin ja kohottaviin puoliin ja jonka perusmieliala elämään nähden senvuoksi on iloisen tyytyväisyyden ja hyväksymisen sävyinen. Humoristi ei voi olla optimisti tässä mielessä, koska huumorin ensi edellytyksenä on juuri katseen kohdistuminen ja kiintyminen etupäässä elämän kaikista epätyydyttävimpiin ja vajavaisimpiin, nim. sen suorastaan nurinkurisiin ja naurettaviin puoliin. Tämän takia ei humoristi voi myöskään kulkea elämän läpi alituisessa suuren tyytyväisyyden sunnuntai- ja juhlatunnelmassa eikä pitää tätä maailmaa paraimpana kaikista mahdollisista. Päinvastoin täytyy humoristin alkutunnelmana olla pettymys ja tyytymättömyys, sillä humoristin lähtökohtanahan on se masentava huomio, että maailma niiltä puolilta katsottuna, joilta humoristi sitä katsoo, on aivan surkeasti hutiloitu tekele ja ihmiset narrimaisen

epäonnistuneita luomuksia. Mielialan, jonka tällainen huomio aiheuttaa, täytyy olla olennaisesti pessimistinen. Huumori kohoo siis pessimismin pohjalta, pessimistinen elämän katsomistapa ja mieliala on sen yleisenä maaperänä ja ruokamultana. Hyvin tunnettua onkin, että suurten humoristien salainen pohja- ja perustunnelma usein on ollut kaikkea muuta kuin valoisa ja ruusunhohteinen. Suurten naurattajain sydämessä, jos sinne syrjäinen joskus sattumalta saa hiukan syvemmälle pilkistää, näyttääkin monesti aivan hämmästyttävän kyyneleiseltä. Niin kyyneleiseltä, että monista heistä täytyy melkein otaksua heidän nauraneenkin ehkä etupäässä vain sen vuoksi, — että se on varmin keino estää itkua. ”Muitten iloks' iloitsen ja itsekseni itken” sopisi monen humoristin tunnuslauseeksi. Sillä useimpiin aito humoristeihin nähden pitää paikkansa, mitä V i s c h e r väittää heistä kaikista, nim. että heidän leikinloimunsa imee voimansa omien t u s k i e n öljystä.[1] Siinä piilee tavallaan syvä vertauskuvallinen ajatus, että h u m o r sana alkuaan merkitsee kosteutta, sillä aito humoristien ilo on todella ”kosteaa” iloa, siinä on kuin nieltyjen kyynelten jälkeensä jättämä pehmeyden ja kosteuden tuntu, ja heidän naurussaan erottaa tarkka korva menneitten nyyhkytysten salaisen sivuäänen.

Mutta humoristi ei kuitenkaan päädy pessimismiin. Pessimismi on vain hänen lähtökohtansa ja alkutunnelmansa. Siitä hänen on kohouduttava korkeammalle ja laajanäköisemmälle tasolle, josta katsottuna sekä pessimismi että optimismi esiintyvät voitettuina kantoina ja molemmat yksipuolisina ja ahdasnäköisinä, vieläpä tavallaan pintapuolisinakin elämän katsomistapoina. Jollei humoristi kykene tälle korkeammalle kannalle kohoutumaan, — ei hän olekaan humoristi. Hän joko jää vain koomikoksi tai lakkaa olemasta sitäkin ja muuttuu joksikin

muuksi, aina riippuen siitä, minkä suunnan ja sävyn hänen mielialansa saa. Jos hän jää vain huvitetuksi, mutta tunteettomaksi elämän naurettavuuksien huomaajaksi ja huomauttajaksi tai niiden teräväjärkiseksi tarkkaajaksi ja toteajaksi, niin hän on joko pintapuolinen kevyt ilveilijä, hauska klowni elämän suuressa sirkuksessa, tai kylmä kompaseppä. Jos taasen elämän nurinkurisuudet ja naurettavuudet herättävät hänessä pettymystä, masennusta, katkeruutta, sanalla sanoen: pessimististä mielialaa, jota hän ei kuitenkaan voita eikä jaksa siitä kohoutua korkeampaan, sovinnollisempaan koomillisuuden katsomistapaan, niin silloin hänestä tulee joko pureva ivailija, suuttunut, ruoskiva satiirikko, katkera myrkyllinen sarkasti tai murheellinen ja kyyneleinen särkynyt humoristi — jollei hän nim. loittone kokonaan koomillisen mielialan pohjalta ja muutu rankaisevaksi parannussaarnaajaksi, julmistuneeksi maailman mullistajaksi tai profeetaksi. Missään tapauksessa ei tällä tiellä tulla huumoriin eikä humoristiksi. Sillä siksi ei tee ihmistä vielä tarkka- ja teräväsilmäisinkään elämän nurinkurisuuksien havaitseminen eikä myöskään tämän havainnon aiheuttama enemmän tai vähemmän pessimistinen perustunnelma. Siksi tekee ihmisen vasta hyväntahtoinen ja suopea suhtautuminen koomillisuuteen ja tähän koomilliseksi havaittuun maailmaan.

Mistä tulee tämä koomillisuutta kohtaan osoitettu hyväntahtoisuus ja suopeus, joka vasta varsinaisesti tekee humoristin humoristiksi ja erottaa hänet koomikosta? Yleisesti puhuen se tulee kahdesta lähteestä: osittain päästä, osittain sydämestä. Ratkaisevammin kuitenkin sydämestä. Mutta pää luo tämän hyväntahtoisuuden syntymiseen ensimmäiseksi tarpeellisen kannattavan pohjan. Se pohja on ymmärtämys, elämän syvä- ja laajakatseinen ymmärtämys yleensä, mutta eritoten sen pienien

nurinkurisuuksien ja naurettavuuksien ymmärtämys. Humoristeilla on tällaista syvää ja laajakatseista elämän ja eritoten sen hullunkuristen puolien ymmärtämystä. Humoristit ovat nim. kaikki filosofeja, vaikka valitettavasti harvat filosofit ovat olleet humoristeja. Humoristit ovat filosofeja — ei siinä mielessä, että he niinkään olisivat harjoittaneet filosofista tiedettä, s.o. opiskelleet muitten filosofiaa. Sitäkinhän ovat jotkut humoristit voineet tehdä, mutta se on satunnainen sivuasia. Vaan humoristit ovat filosofeja siinä mielessä, että heillä itsellään on omaa filosofiaa — tai vielä oikeammin: oma filosofiansa. Humoristeilla on oma filosofiansa — se merkitsee: oma maailman selityksensä ja elämänkäsityksensä, useimmiten ei suinkaan käsitteellisesti kehitetty eikä selvästi ja tietoisesti loppuun ajateltu, vaan tavallisimmin vaistomainen, intuitiivinen. Tämä humoristinen maailmanselitys ei pysähdy pinnalle, se pyrkii tunkeutumaan asiain ytimeen ja katsomaan nimenomaan elämän nurinkurisuuksia ja naurettavuuksiakin syvässä ja suuressa syy-yhteydessä. Tällaisessa yhteydessä katsottuina nekin rupeavat esiintymään joihinkin määrin ymmärrettävinä, suhteellisesti oikeutettuina. Näennäisesti arvottomassa ja järjettömässäkin — tai sen takaa — paljastuu humoristin syvälle tunkevalle katseelle jotakin arvoa ja järkeä.[1] Tai joskaan arvoton, järjetön ja naurettava ei itse paljastu suoranaisesti arvokkaaksi, niin voi se ehkä olla arvon verhona, rumana ja röpyläisenä astiana, joka sisältää arvoa ja on siten arvon kannattajana ja säiliönä ja täten lopullisesti itsekin ainakin välillisenä arvona. Mutta vieläkin vähempään voi humoristinen koomillisuuden ymmärtämys tyytyä. Koomillisen ei tarvitse paljastua ei suoranaisesti eikä välillisesti arvokkaaksi, se voi kuitenkin esiintyä humoristille oikeutettuna, ymmärrettävänä ja anteeksi annettavana vain sen takia, että hän syventyneen ja laajakatseisen elämän-

käsityksensä nojalla huomaa sen välttämättömäksi, maailman järjestykseen ehdottomasti kuuluvaksi. Syvä- ja laajakatseisesti elämää tarkatessaan on humoristi tullut huomaamaan, että typeryys ja viisaus, ylevyys ja narrimaisuus, arvokkuus ja arvottomuus käyvät täällä matoisessa maailmassa käsikädessä, kuuluvat yhteen kuin valo ja varjo. Se on nyt kertakaikkiaan maailman laki. Ja jos täällä maailmassa aiotaan elää, täytyy se hyväksyä semmoisena kuin se on, mukautua parhaimmalla mahdollisella tavalla siihen, mitä ei voi muuttaa, sanalla sanoen: pitää hyvää ilmettä huonossakin pelissä. Ja humoristi tekee niin. Vaikka tyhmyys ja narrimaisuus kurkistaa kaikista nurkista ja pikkumaisuus pilkistää tarkemmin katsoen niin monen suuruudenkin saumoista, ei humoristi kuitenkaan heitä kirvestään kaivoon, ei suutu eikä masennu eikä pakene synkkänä ja toivottomana erämaahan, "vaikkeivät kaikki kukkaisunelmat toteutuneet", s.o. vaikkei maailma osoittautunut suinkaan ihanteitten ja toiveitten mukaiseksi. Kun humoristi näkee joskus suurimmankin suuruuden ratsastavan aasin selässä ja tyhmyyden hiipivän varjona viisauden sivulla, niin hän tosin tajuaa ja tuntee tämän kaiken rajattoman surkeuden ja nurinkurisuuden, mutta syvemmin asiaa katsottuaan hän kuitenkin heläyttää sen johdosta makean naurun, sillä hän tietää, että suuruus täällä maailmassa monestikaan ei pääsisi muuten eteenpäin kuin aasin selässä ja että viisaus ei voi varjostaan vapautua sen enempää kuin valokaan. Tämän maan päällä on nim. laki se, että valo heittää varjoa, ja jos sen pitää lakata sitä heittämästä, lakkaa se samassa myöskin olemasta valoa! Niin voidaan tajuta muuttamattomaksi laiksi myöskin se maailmassa alati havaittava ilmiö, että tyhmyys kulkee viisauden kupeella ja suurinkin suuruus laahaa liepeissään paljon pikkumaisuutta. Ja kun humoristi syventyneen elämänkatsomuksensa nojalla on juuri

tullut tajuamaan tämän maailman laiksi, kun pienuus ja narrimaisuus esiintyvät hänelle tosin semmoisinaan surkeina ja masentavina ilmiöinä, mutta syvemmässä syy-yhteydessään katsottuina sittenkin maailman rakenteeseen kerta kaikkiaan kuuluvina välttämättöminä tekijöinä elämän suuressa taloudessa, niin silloin on luonnollista, ettei humoristi enää voi niistä raivostua, ei joutua epätoivoon eikä niitä vihalla tuomita, vaan hänen täytyy katsella niitä välttämättömään nöyrästi ja viisaasti alistuvan ja ymmärtävän suvaitsevaisuuden ja anteeksiantavaisuuden silmillä. Niin humoristi elämän koomillisuutta ja nurinkurisuutta katseleekin. Hän löytää suurimmallekin houkalle ja narrille sen saman puolustuksen, minkä Faust Mefistolle: "Es muss auch solche Käuze geben."* Sen saman puolustuksen hän sovelluttaa ei ainoastaan kaikkiin narreihin, vaan myös kaikkeen narrimaisuuteen.

Tällainen syvän ja viisaan nöyristymisen (resignaation) ja laajakatseisen suvaitsevaisuuden kanta ei ole niitä aarteita, jotka ihmislapsi löytää kehdostaan tai saa kummilahjana hyviltä haltijoilta. Siihen on kärsimysten ja pettymysten työlästä tietä taistelulla ja tuskalla kohouduttava. Niillä, jotka ovat tähän humoristiseen maailmankatsomukseen kohonneet, onkin senvuoksi tavallisesti pitkä v i a d o l o r o s a, vaivalloinen tuskien taival takanaan. Takanaan senvuoksi myöskin — ja useimmiten jo sangen kaukanakin — iloinen nuoruus. Mikäli huumori kohoaa määrätyn elämänymmärtämyksen pohjalta ja nojautuu erikoiseen humoristiseen maailmankatsomukseen — ja täyteläinen "suuri" huumori edellyttää tekijäkseen myöskin tätä [1] — sikäli on se yleensä nuoruuden iälle saavuttamaton. Se on tavallisesti vasta harmaantuneitten hapsien mukana tuleva lahja. Mutta joskin näin ollen humoristin tavallisesti on täytynyt jo sivuuttaa elämänsä kukkein kausi,

*) "Täytyy olla tuollaisiakin vekkuleita."

saa hän huumorin mukana menetyksestä jonkinlaisen korvauksen, uuden nuoruuden, nim. mielialan ja sielun nuoruuden, joka sitäpaitsi tavallisesti on ikuista nuoruutta.

Mutta vaikka tällainen syventynyt laajakatseinen elämän ja eritoten sen pienien ja nurinkuristen puolien ymmärtämys on ainakin täyteläisen, korkeimman huumorin välttämättömänä tekijänä ja edellytyksenä, niin ei se kuitenkaan vielä yksin eikä edellisten tekijäin kanssa yhdessäkään kykene luomaan koko huumoria. Paras vielä puuttuu ja jää näitten tekijäin voimalla tulemattakin. Syvinkään älyllinen koomillisuuden ymmärtämys ei nim. kykene vielä synnyttämään nurinkurista ja naurettavaa kohtaan sitä suoranaista suopeutta, lämmintä myötätuntoa ja hellivää hyväntahtoisuutta, joka kuitenkin vasta on huumorin kruunu. Tähän tarvitaan apua lämpimämmästä lähteestä kuin päästä: sydämestä. Sydän sittenkin lopullisimmin tekee ihmisen humoristiksi.[1] Senvuoksi erehtyivät Jean Paul, Ruge, Weisse ym., jotka pitivät humoristisen mielialan synnyn ratkaisevimpana tekijänä sitä seikkaa, että hulluus ja narrimaisuus huomataan ei enää satunnaiseksi ja tilapäiseksi, vaan yleiseksi ilmiöksi. Humoristi havaitsee, ettei maailmassa ole ainoastaan siellä täällä yksityisiä houkkia ja satunnaista hullunkurisuutta, vaan koko maailma on täynnänsä houkkamaisuutta ja tavallaan kuin suuri hulluinhuone.[2] — Houkkamaisuuden havaitseminen yleiseksi ilmiöksi ei kuitenkaan, kuten Vischer aivan oikein Jean Paulia vastaan huomauttaa,[3] semmoisenaan voisi tehdä mieltä suopeaksi ja hyväntahtoiseksi houkkamaisuutta kohtaan. Päinvastoinhan täytyisi masennuksen, suuttumuksen, katkeruuden ja toivottomuuden maailman nurinkurisuuden ja narrimaisuuden johdosta otaksuttavasti olla sitä suurempi kuta laajemmaksi ja yleisemmäksi ilmiöksi nurinkurisuus ja narrimaisuus havaittaisiin. Eipä edes vielä sekään

seikka, että narrimaisuus ja nurinkurisuus tajutaan maailman tosiasialliseen järjestykseen kuuluvaksi ja semmoisena välttämättömäksi, voi synnyttää ihmismielessä suoranaista suopeutta, lämmintä myötätuntoa ja hellivää hyväntahtoisuutta, nurinkurisuutta ja narrimaisuutta kohtaan. Tämä koomillisuuden syvä ja laajakatseinen älyllinen ymmärtämys riittää vain, kuten osoitettu, tekemään mielen korkeintaan suvaitsevaksi ja anteeksiantavaksi koomillisuutta kohtaan.. Mutta tällainen mieliala koomillisuutta kohtaan ei ole vielä huumoria täydessä kukassaan. Se voi olla korkeintaan särkynyttä huumoria tai pikemminkin vain elegistä filosofista resignaatiota (nöyristymistä). Ja pään avulla ei päästäkään sen pitemmälle. Sydämestä täytyy tulla sen voiman, joka tekee välttämättömäksikin tajutun, mutta kuitenkin semmoisenaan aina surkean, suututtavan, masentavan tai halveksittavan koomillisuuden meidän suoranaisen suopeutemme ja lämpimän myötätuntomme esineeksi. Ja sydämestä se voima humoristilla viime kädessä tuleekin. Humoristi r a k a s t a a tätä nurinkurista epäonnistunutta maailmaa ja tätä narrimaista, hassua ihmiskuntaa, vieläpä rakastaa niitä juuri sellaisina kuin ne ovat kaikesta niitten surkeasta nurinkurisuudesta ja naurettavuudesta huolimatta. Siinä syy, miksi hän suhtautuu ja voi suhtautua niin hyväntahtoisesti ja suopeasti maailmaan, jonka nurinkurisuuden ja naurettavuuden hän kuitenkin niin terävästi ja selvästi huomaa.

Kun V i s c h e r ja hänen kanssaan monet muut ovat luulleet humoristin suopeuden koomillisuutta kohtaan johtuvan etupäässä siitä, että humoristi huomaa itsensäkin koomilliseksi ja kohdistaa naurunsa omaan itseensäkin, niin ampuvat he tällä selityksellään asian ytimen ohi ja panevat painopisteen erääseen verraten syrjäiseen seikkaan. Ensinnäkään ei sen seikan, että ihminen huomaa itsessäänkin samoja vikoja, joille hän muissa niitä huoma-

tessaan nauraa, ja näin ollen nauraa omalle itselleenkin, tarvitse suinkaan tehdä häntä hyväntahtoiseksi noita vikoja kohtaan. Hän voi päinvastoin vihata niitä sitä enemmän. Vanha lauseparsi sanoo, että me vihaamme eniten juuri niitä vikoja, jotka meillä itsellämme on, ja rakastamme ja ihailemme eniten niitä avuja, joita meillä itsellämme ei ole. Ja tämä mietelmä tuskin on ihan tuulesta temmattu. Se perustuu päinvastoin varsin terävään ja tarkkaan ihmisluonnon tuntemukseen. On olemassa myöskin katkeraa ja säälimätöntä itse-ivaa, ja sekin osaltaan todistaa, ettei ihminen suinkaan välttämättä aina ole hyväntahtoinen itsessään huomaamiaan vikoja ja puutteita kohtaan. Mutta sitäpaitsi on sekin mahdollisuus olemassa, että me nauramme hyväntahtoisesti ja hellien joillekin vioille huomatessamme niitä itsessämme, mutta varsin pahantahtoisesti havaitessamme noita samoja vikoja muissa, samoinkuin myös huomatessamme heissä muita vikoja. Sekään ei liene niin aivan tavatonta eikä ihmisluonnolle vierasta. Missään tapauksessa ei sen seikan, että me huomaamme itsessämmekin jotakin naurettavaa, tarvitse tehdä meitä suopeiksi naurettavaa ja koomillisuutta kohtaan yleensä. Mutta humoristi on juuri suopea k a i k k e a inhimillistä puutetta ja heikkoutta kohtaan, sitäkin kohtaan, jota ei hänessä itsessään ollenkaan esiinny. Tämän suopeuden syynä ei voi silloin olla se seikka, että humoristi muitten vioille nauraessaan tuntisi aina samalla nauravansa myös omilleen.

Vischer ja muut, jotka selittävät humoristin suopeuden koomillisuutta kohtaan johtuvan etupäässä siitä, että humoristi huomaa täytyvänsä lukea itsensäkin niitten narrien joukkoon, joille hän nauraa, näkevät oikeastaan asiat nurin käännettyinä, seurauksen syynä ja syyn seurauksena. Asian laita ei ole niin, että humoristi on senvuoksi suopea ja hyväntahtoinen narreille ja narrimaisuudelle, koska hän lukee ja hänen täytyy lukea itsensäkin narrien joukkoon.

Vaan päinvastoin: humoristi lukee itsensäkin narrien joukkoon tai pitää itseään heidän kanssaan läheisesti yhteen kuuluvana juuri senvuoksi, että hän tuntee heitä kohtaan suopeutta ja hyväntahtoisuutta, ts.: senvuoksi, että hän rakastaa heitä. Rakkaus on voima, joka saattaa rakastavan tuntemaan itsensä läheisesti yhteenkuuluvaksi rakkautensa esineen kanssa, tavallaan samastamaan (indentifioimaan) itsensä ja sen. Senvuoksi että humoristin sydämessä asuu syvä, lämmin koko ihmiskuntaa hellivä rakkaus, hänkin tavallaan samastaa itsensä rakkautensa esineen kanssa, tuntee itsensä läheisesti ja lujasti yhteenkuuluvaksi kaikkien kanssa, joilla ihmishahmo on. Tämän takia humoristi inhimillistä heikkoutta, huonoutta ja houkkamaisuutta sen eri muodoissa nähdessään ikäänkuin hiljaa itsekseen alati toistaa: tat tvam asi! Tätä kaikkea sinäkin olet! Hän toistaa näin vain itselleen muistuttaakseen kiinteää ja läheistä yhteenkuuluvaisuuttaan ihmissuvun huonoimpien ja heikoimpienkin yksilöjen kanssa aivan riippumatta siitä, onko hän itse yksilönä satunnaisesti noita kulloinkin huomaamiaan ylempänä vai alempana ja vapaa heidän vioistaan tai ei. Mutta se seikka, että hän tuntee itsensä noin läheisesti yhteenkuuluvaksi "esivallan pienimpien" ja viheliäisimpienkin kanssa, se johtuu siitä, että hän rakastaa kaikkia, jotka ihmismuotoa kantavat.

Jos nyt kysytään: miksi humoristi rakastaa olentoja, joitten narrimaisuuden ja viheliäisyyden hän niin selvästi huomaa, niin kuuluu vastaus: siksi, että humoristilla on laaja, lämmin ja hyvä sydän, jolle mikään inhimillinen ei ole vierasta, ei inhimillinen heikkous, huonous ja houkkamaisuuskaan ja se varsinkaan ei. Sillä sekin on humoristille syvästi inhimillistä, kovinkin inhimillistä ja semmoisena — häntä itseään. Ja tämä laaja, lämmin ja hyvä sydän, joka yltää syleilemään ei ainoastaan kaikkea inhimillistä, vaan

jopa tavallaan kaikkea olevaa, se se vasta panee pisteen i:n päälle, se on lopullisena syynä siihen, että ihmisestä tulee humoristi siinä tapauksessa, että muut edellytykset ensin ovat olemassa.

*

Kooten edellä esitetyt näkökohdat aivan lyhyeen loppuponteen, joka tietysti on ymmärrettävä ja täydennettävä edellä esitetyn valossa, me saattaisimme sanoa: *humoristinen tunnelma syntyy siitä, että meidän täytyy nauraa sille, mitä rakastamme.* Tai kääntäen: *rakastaa sitä, mille nauramme.* Humoristi on siis henkilö, joka nauraa rakastamallensa ja rakastaa nauramaansa. Hän ei voi olla nauramatta rakkautensa esineelle, koska tämä kerran on naurettava ja koomillinen ja humoristin silmä hänet sellaiseksi huomaa. Mutta toisaalta hän ei voi lakata rakastamasta tätä koomilliseksi huomaamaansa naurunsa esinettä, koska hänen sydämensä on niin laaja, lämmin ja hyvä, että se vain itsepintaisesti rakastaa narreja ja houkkiakin.

Tämä omituinen risti- eli kaksoistunnelma määrää humoristin suhtautumisen koomilliseen. Humoristi ei voi hyväksyä narria ja houkkaa eikä olla häneen tyytyväinen, koska hän aivan liiankin selvästi näkee tämän narrimaisuuden ja nurinkurisuuden. Mutta hän ei voi toisaalta myöskään halveksia ja vihata narria eikä häntä vihalla kurittaa, koska hän ensinnäkin syventyneen elämänymmärtämyksensä nojalla käsittää, että narrin täytyy olla sellainen kuin hän on ja että narrejakin täytyy olla olemassa, ja koska hän toisekseen kaikesta huolimatta rakastaa narrejakin. Niin hän kurittaa narria rakkaudella. Humoristin kurituksena on se nauru ja hyväntahtoinen pilkka, jonka hän narriin ja narrimaisuuteen kohdistaa. Tämä kuritus on samalla kertaa lyömistä ja hellimistä, tukistamista ja silitystä. Humoristi näyttää narrin koko narrimaisuuden ja asettaa

hänet naurulle alttiiksi, mutta tavalla, johon samalla sisältyy narrin narrimaisuuksien selittävä ja silittävä puolustus ja anteeksianto. Humoristi paljastaa narrin heikkoudet ja houkkamaisuudet, mutta käärii samassa niitten ympäri oman syvän ymmärtämyksensä ja rakkautensa pehmeän harsokankaan.

Gustaf Fröding on joskus verrannut huumoria koiriin, jotka nuolivat Lasaruksen haavoja.[1] Tämä vertaus tuo kuitenkin näkyviin vain huumorin yhden puolen ja pimittää toiset. Huumori ei ole suinkaan samaa kuin sääli, armeliaisuus, hyväntekeväisyys tai yleensä auttava rakkaus. Humoristi ei ole mikään laupias samarialainen, joka kulkee lääkitsemässä muitten lyömiä haavoja ja kaikenlaisia haavoja. Humoristi lyö itse haavoja ja lääkitsee vain omia lyömiään haavoja. Mutta hän lyö niitä vain narreihin ja narrimaisuuteen, ts. vain sinne, missä on koomillisuuden paiseita puhkaistavana. Ja hän lääkitsee ne samassa, kun hän ne lyö. Senvuoksi eivät humoristin lyömät haavat tavallisesti myöskään tulehdu eivätkä märji eivätkä aiheuta pahoja ja pitkällisiä jälkikipuja. Sillä humoristilla on piiska ja balsami samassa kädessä. Tai oikeammin: humoristin piiska on balsamia tihkuva varpu, joka vuodattaa voiteen haavaan samassa, kun se haavan lyö. Senvuoksi humoristin kurittamat itsekin monesti ovat niin valmiit suutelemaan sitä piiskaa ja kättä, joka heitä löi. Tästä johtuu myöskin, että tuskin mitään taiteilijoita niin hartaasti ja lämpimästi rakastetaan kuin aitoperäisiä humoristeja. Sterne, Oliver Goldsmith, Dickens, Jean Paul, Gottfried Keller, Fritz Reuter, Wilh. Raabe, Alphonse Daudet, Holberg, Mark Twain, omasta kirjallisuudestamme Kivi ja Aho ovat siitä esimerkkeinä.

Eivätkä humoristit ole suosittuja ja rakastettuja vain siitä syystä, että he osaavat kurittaa heikkouksiamme ja naurettavuuksiamme tavalla, joka ei pahasti kirvele ja jonka takaa

tuntuu heidän lämmin ja hyvä sydämensä. Jo tämä heidän kurituksessaan ilmenevä ja tuntuva rakkautensa ja hyväsydämisyytensä ihmisolentoja kohtaan riittäisi tosin yksinäänkin tekemään heidät rakastetuiksi ja suosituiksi, sillä yleensä metsä vastaa niin, kuin metsään huudetaan. Mutta humoristit ovat suosittuja ja rakastettuja vielä toisestakin syystä. Siitä syystä, että he löytävät elämän pieniin ristiriitaisuuksiin ja nurinkurisuuksiin sekä ihmisten heikkouksiin ratkaisun ja selityksen, joka on erinomaisen keventävä ja vapauttava olematta silti kevyt ja pintapuolinen. Päinvastoin se ratkaisu on ehkä lopultakin kaikista syvin. Sillä eihän humoristi ole näkemättä elämän nurinkurisuuksia ja ihmisten pienuutta ja pikkumaisuutta. Hän päinvastoin näkee nämä seikat terävämmin ja syvemmin kuin muut. Mutta juuri sen takia, että hän näkee ne terävämmin ja syvemmin kuin muut ja tajuaa niitten laajimman syyyhteyden, aseman, tehtävän ja tarpeellisuuden elämän suuressa taloudessa, hän löytää niihin sovittavan ja lohdullisen selityksen, voittaa ne sisällisesti ja kykenee syventyneen ymmärtämyksensä ja laajan sydämensä lämmön voimalla hyväntahtoisesti nauraen kohoutumaan niitten yli. Ja tämä hyväntahtoisen ymmärtämyksen ja suopean naurun kanta terävästi ja selvästi havaittuun omaan ja yleisinhimilliseen pienuuteen nähden on epäilemättä voittoisin ja korkein kanta, minkä ihminen elämän pieniin ristiriitaisuuksiin ja nurinkurisuuksiin nähden voi saavuttaa. Se on suorastaan ylevä kanta. Saattaakin sanoa, että oikea humoristi suhtautuu koomillisuuteen ylevästi.

Mutta vaikka huumori näin ollen on korkein mahdollinen kanta ja suhtautumistapa eräisiin elämän puoliin, nim. sen koomillisiin, niin ei se silti suinkaan ole korkein kanta elämään nähden yleensä, vielä vähemmin se on ainoa mahdollinen kanta. Humoristinen katsomistapa on vain eräs elämän katsomistapa ja huumori eräitten elämän puolien ai-

heuttama tunnelma ja mieliala, nim. koomillisten. Jos tämä katsomistapa ja mieliala ulotetaan sinnekin, missä ei ole mitään koomillista, niin silloin se on ei ainoastaan hyvin matala, vaan jopa suorastaan luonnoton ja mahdoton katsomistapa ja kanta. Se on oikeutettu ja luonnollinen ainoastaan siellä, missä on jotakin pientä, nurinkurista ja naurettavaa.

Nyt on tosin ilmiöitten nurinkurisuus ja naurettavuus sangen venyvä ja vuorostaan taasen suuresti juuri yksilöllisestä katsomistavasta riippuva asia. Humoristihan juuri näkee koomillisen huomaamiseen teroittuneen ja kehittyneen silmänsä ja ominaisen katsomistapansa takia monesti paljon naurettavaa sielläkin, missä muut eivät sitä näkisikään, ja paljastaa usein meille muillekin tällaisia yllätyksen tavoin vaikuttavia koomillisuuden löytömaita. Tiettyä on myöskin, että on henkilöitä, jotka voivat nauraa melkein kaikelle täällä maailmassa ja jotka näkevät kaikessa koomillisia puolia eivätkä juuri muuta näekään. Ilmiöitten koomillisuudella ei ole siis suinkaan ehdottoman täsmällisiä, kiinteitä rajoja. Ei voi vetää varmaa viivaa, jonka toisella puolella olisivat ne ilmiöt, joille voi ja saa nauraa, toisella puolella ne, joille ei voi eikä saa nauraa. Nauru vallattomasti ja ylimielisesti aina kaataa kaikki sellaiset kiinteät raja-aidat, jos niitä yritetään pystyttää. Onpa vielä tunnustettava, että erääseen asteeseen saakka tämä kyky huomata ilmiöissä naurettavia puolia on jonkinlaisen älyllisen notkeuden ja valveutuneisuuden, henkisen vapautuneisuuden ja avartuneisuuden merkki. Henkilöt, jotka eivät näe missään naurettavia puolia, vaan ottavat kaikki asiat raskaan totisesti eivätkä "ymmärrä leikkiä", voivat tosin olla varsin hyviä ja kunnioitettavia, mutta heitä vaivaa kuitenkin jonkinlainen älyllinen kankeus ja raskasliikkeisyys ja henkinen ahtaus. He ovat elämän synkkäkatseisia kuormajuhtia, jotka itse tekevät kuormansa vielä kohtuul-

lista raskaammaksi ja taivalluksen ikäväksi itselleen ja taivallustovereilleen.

Mutta toisaalta on yli rajojensa kehittynyt koomillinen taipumus, s.o. nauramishalu ja nauramiskyky, vielä melkoista pahempi merkki. Se on ajatustavan mataluuden ja sydämen kylmyyden, jopa toisinaan suorastaan sydämettömyyden merkki. Siksipä syystä yleensä pidetäänkin kaiken naurajia ja alituisia irvihampaita huonoina ja halpoina luonteina. "Diseur de bons mots mauvais caractère" ("kompasepät ovat huonoja luonteita") sanookin ranskalainen sananparsi,[1] ja suomalaisen kansanomaisen viisauden mukaan voi kenestä muusta hyvänsä tulla kunnon mies, "muttei tyhjän naurajasta", s.o. henkilöstä, joka nauraa sielläkin, missä ei ole mitään naurettavaa. Ja elämässä ei sittenkään ole kaikkialla mitään naurettavaa. Niin liikkuvat ja venyvät kuin ne rajat ovatkin, joitten tällä puolen leikki loppuu ja tuolla puolen tosi alkaa, niin raja on kuitenkin olemassa. Elämässä on asioita ja ilmiöitä, joitten edessä kaiken naurun täytyy ehdottomasti vaieta ja joita ei käy katseleminen humoristisessa valossa.[2] Ei kukaan täysjärkinen, normaali-ihminen naura kuoleman ja suuren syvän kärsimyksen ja onnettomuuden edessä eikä ryhdy tarkastelemaan, löytyisikö niistäkin mahdollisesti koomillisia puolia. Ja se joka niin tekisi, osoittaisi sillä olevansa joko järjeltään tai tunteeltaan tai molemmissa suhteissa abnormi. Eivätkä kuolema ja syvä kärsimys ja yleensä elämän synkät ja traagilliset ilmiöt ole ainoa naurulta rauhoitettu ala. Samaan rauhoitettuun alueeseen kuuluvat kaikki elämän todella vakavat, suuret, korkeat ja pyhät arvot.[3] Ken ei sellaisia arvoja elämässä ollenkaan näe eikä tunnusta, hän osoittaa sillä vain olevansa itse liian arvoton arvoa huomaamaan ja ymmärtämään. Kenelle kaikki on pientä ja mitätöntä, hän on itse varmasti pieni ja mitätön.

Oikea humoristi ei ole tällainen. Hän päinvastoin tuntee

ja tunnustaa huumorin rajoituksen eikä yritä ulottaa sitä yli sen oman alueen. Oikea humoristi tietää, että huumori on tosin suurin ja korkein suhtautumistapa omalla alallaan. Mutta huumorin alana on etupäässä elämän pienuus. Elämän suuret ja vakavat puolet vaativat toisenlaista suhtautumistapaa ja herättävät toisenlaisia mielialoja. Senvuoksi humoristi niitten edessä nöyrästi ja kunnioittaen laskee aseensa. Ja jollei hän sitä tee, lakkaa hän olemasta humoristi ja alentuu joko matalamieliseksi ilveilijäksi tai raa'aksi rienaajaksi, yleensä halvaksi ja halveksittavaksi koomikoksi tai vielä sitäkin pahemmaksi. Sillä huumorin omasta luonteesta, niinkuin olemme sen käsittäneet, johtuu välttämättä, että sen täytyy tunnustaa rajoituksensa ja vakavuuden edessä kapituloida. Humoristi, jonka elämänymmärtämys on niin syvä ja sydän laaja, lämmin ja hyvä, ei voi muuta tehdä. Kuitenkin on humoristillekin epäilemättä kiusaus olemassa ulottaa humoristinen katsomistapa, kun se kerran hänellä on taipumuksena ja tottumuksena, vakavienkin arvojen aloille. Voittaessaan tämän kiusauksen ja tunnustaessaan katsomistapansa rajoituksen ja pienuuden, humoristi samalla kuitenkin osoittaa tavallaan sen suuruutta, sillä leikissä vielä enemmän kuin todessa pitää paikkansa vanha lause: "In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister." ("Rajoittumiskyvyssä vasta mestaruus ilmenee.")

KOLMAS KIRJA

TAIDE

Ensimmäinen luku.

TAITEEN OLEMUS.

1. Selvittelymenetelmä: induktiivinen, psykologinen.

Esteettistä vaikutusta aiheuttavat ilmiöt voivat olla joko nimenomaan juuri esteettisen vaikutuksen aikaansaamiseksi luotuja tai tästä tarkoituksesta kokonaan riippumattomia ja tietämättömiä. Edelliset ovat taidetta, jälkimmäiset esteettistä luontoa. Nämä molemmat alueet, taiteen ja esteettisen luonnon, onkin vanhastaan totuttu erottamaan estetiikan tutkimusesineenä olevassa esteettisessä elämänpiirissä. Näistä on tosin taide maallikkotajunnalle paljoa selvemmin omalaatuinen ja erikoista tutkimusta vaativa ilmiöalue kuin esteettinen luonto, ja jo taide yksinään tekisi estetiikan tapaisen tieteen välttämättömäksi.

Kun tämän teoksen ensi luvussa jo on todettu, mitä esteettinen suhtautuminen ja millainen esteettinen vaikutus on, voisimme lähteä selvittämään taiteen olemusta niinkin, että johtelisimme sen esteettisen suhtautumisen ja esteettisen vaikutuksen olemuksesta. Tällaista deduktiivista menetelmää vanha spekulatiivinen estetiikka yleensä käytti johdellen päättelemällä taiteen olemuksen, kuten muutkin yksityiskohtaiset esteettiset lait, yleisistä

periaatteista ja käsitteistä, tavallisesti juuri kauneuden käsitteestä. Tätä menetelmää noudattaen voisimme mekin päätellä tähän tapaan: koska esteettinen vaikutus on sellainen ja sellainen ja taide on esteettisen vaikutuksen herättämistä tarkoittava toiminta, niin täytyy taiteen olla sitä ja sitä.

Näin emme kuitenkaan tee, sillä tällainen menettely olisi harkitsematonta ja varomatonta. Se johtaisi oikeisiin tuloksiin ainoastaan siinä tapauksessa, että lähtöedellytyksemme olisivat ehdottomasti oikeat, s.o. että esteettinen vaikutus olisi juuri sellainen, miksi sen olemme otaksuneet ja sen ja taiteen välillä olisi edellyttämämme suhde olemassa. Mutta miksi menisimme rakentamaan taiteen olemuksen selvittelyämme tällaisten ja yleensä minkäänlaisten edellytysten pohjalle? Onhan paljoa luonnollisempaa ja järkiperäisempää käydä tutkimaan taidetta aivan edellytyksettömästi, omana erikoisena ilmiöalueenaan, jonka erikoisluonteen samoin kuin sen suhteen muihin ilmiöalueisiin, niitten mukana esteettiseenkin, tutkimus itse vasta saa osoittaa. Täten tulee ensinnäkin itse taiteen olemuksen selvitys lepäämään lujalla ja kiistattomalla pohjalla. Toiseksi tulee täten pätevimmällä tavalla ratkaistuksi tuo ensi luvussa kosketeltu kiistakysymys taiteen ja esteettisen elämänpiirin välisestä suhteesta. Sillä jos taide on esteettisen vaikutuksen aiheuttamista tarkoittava toiminta ja siis olemukseltaan esteettisen suhtautumisen sukua tai jos se ei sitä ole, kummankin seikan täytyy itsestään selvitä, kun taidetta tutkitaan täysin edellytyksettömästi. Ja tulos on silloin kiistaton, sillä sitä ei ole johdettu mistään riidanalaisista edellytyksistä, vaan tosiasiat itse ovat sen osoittaneet siksi, mikä se on.

Mutta se menetelmä, jota noudattaen koetamme päästä selville taiteen olemuksesta, ei ole ainoastaan induktiivinen eli kokemusperäinen, s.o. edellytyksettömän taide-

teosten tarkastelun tietä taiteen olemuksen tajuamiseen pyrkivä, vaan se on samalla oleva myös psykologinen. Tämä tietää sitä, että me etsimme taiteen olemuksen ymmärtämiseen johtavaa avainta ei niinkään tarkastamalla taideteoksia itseään ulkoesineinä, vaan tarkastamalla etupäässä taideteosten meihin tekemää sielullista vaikutusta. Näin teemme senvuoksi, että tiedämme taideteoksen olemuksen paraiten ilmenevän juuri sen tekemässä sielullisessa vaikutuksessa ja olevan senvuoksi siitä paraiten luettavissa. Se, joka koettaa selvittää itselleen taiteen olemusta etsimällä eri taidelajien tuotteista yhteisiä u l k o n a i s i a tunnusmerkkejä, tekee varmaan tuloksetonta työtä. Maalauksella, veistokuvalla, sävellyksellä, romaanilla, näytelmällä, lyyrillisellä runolla ei ole juuri mitään yhteisiä ulkonaisia tunnusmerkkejä tai jos on, niin ovat ne niin ylimalkaisia ja merkityksettömiä, ettei niihin mitenkään voi perustua näitten ilmiöitten yhteinen olemus. Se perustuu sisäiseen yhtäläisyyteen, nim. samansuuntaiseen sielulliseen vaikutukseen, siinä ilmenevään, samaan tähtäävään tarkoitukseen ja tähän perustuvaan samanlaiseen tehtävään ja merkitykseen. Mutta samansuuntainen sielullinen vaikutus on suoranaisesti luettavissa vain meistä, s.o. meidän tajunnastamme. Senvuoksi on taiteenkin olemus, aivan samoin kuin esteettisen suhtautumisen luonne, selvitettävä nojautuen etupäässä sisäiseen itsehavaintoon, s.o. omien tajunnantilojemme, tässä tapauksessa taideteosten tekemän sielullisen vaikutuksen, erittelevään tarkkaamiseen.

2. Taiteen olemuksen kokemusperäinen johteleminen.

Mutta mikä on olennaista taideteoksen tekemälle sielulliselle vaikutukselle, se ei selviä niinkään hyvin ja

terävästi vertailemalla keskenään eri taideteoksia ja niitten tekemää vaikutusta, vaan se selviää paremmin vertailemalla toisiinsa kahta sellaista tuotetta, jotka muuten ovat mahdollisimman suuressa määrin samanlaiset, mutta eroavat toisistaan vain siinä, että toinen on taideteos, toinen ei. Sellaisia tarkastellen koetamme konkreettisista esimerkeistä päästä käsiksi taiteen olemukseen.

Ajattelemme esim., että meillä on edessämme taiteellisesti piirretty ivakuva ja valokuva samasta henkilöstä. Onnistuneen ivakuvan tajuntamme empimättä myöntää taideteokseksi, mutta parhaintakaan valokuvaa emme tunnusta taideteokseksi, tämän sanan varsinaisessa merkityksessä. Kun nyt molemmat kuvat esittävät samaa henkilöä, on näillä kahdella tuotteella mahdollisimman paljon yhteistä. Olennainen ero on vain siinä, että edellinen on taideteos, jälkimmäinen ei. Koska aihe on molemmissa tapauksissa sama, täytyy tämän olennaisen eron johtua periaatteellisesti erilaisesta käsittelytavasta. Eron pohjana ja perustana ei voi, niinkuin ehkä hätäisesti katsoen saattaisi luulla, olla se seikka, että ivakuva on ihmiskäden työtä, valokuva sitävastoin suurimmaksi osaksi koneellinen tuote. Sillä vaikka ihmiskäsin luotaisiin valokuvan tapaisia kuvia, emme tunnustaisi niitä taideteoksiksi. Osoittautuuhan tämä siinäkin, että esim. maalatullekin muotokuvalle, joka on aivan valokuvamaisen persoonaton ja koneellisesti jäljittelevä, emme juuri myönnä taidearvoa. Käsittelytavan periaatteellisen eron täytyy siis olla toisaalla. Sen löytääksemme ei ole niinkään kiinnitettävä huomiota siihen, onko itse ulkonainen työ suoritettu etupäässä koneellisesti vaiko ihmiskäsin. Huomio on kiinnitettävä siihen, mikä tarkoitus ja päämäärä on ohjannut työtä ja mikä vaikutus työn tuloksella on.

Mikä päämäärä ohjaa valokuvaajan työtä ja painaa leimansa valokuvamaiseen ihmismuodon käsittelyyn? Ts.

miten esittää valokuva aihettaan, esim. ihmismuotoa? Se esittää sitä persoonattomasti ja orjamaisesti jäljitellen, toistaen epäitsenäisesti ja sokeasti kaikki piirteet, mitkä se toistaa voi, harjoittamatta minkäänlaista valintaa, karsintaa tai korostamista. Aivan toisin menettelee ivakuvaaja. Hän ei suinkaan jäljennä epäitsenäisesti, sokeasti ja orjamaisesti kaikkia käsiteltävän muodon piirteitä, vaan harjoittaa päinvastoin hyvin suuressa määrin valintaa, karsintaa ja korostamista. Hän jättää monia piirteitä kuvattavastaan kokonaan pois [1], ja esittämistäänkin piirteistä hän toisia korostaa paljoa voimakkaammin kuin toisia, jopa suurentelee ja liioitteleekin joitakin, ehkä panee kuvaansa joskus sellaisiakin piirteitä, joita kuvattavalla todellisuudessa ei olekaan. Mikä tarkoitus on ivakuvaajalla tässä kuvattavan muodon piirteitten valinnassa, karsinnassa, korostamisessa ja suurentelussa määräävänä? Ilmeisesti on ivakuvaajan tarkoituksena esittää kuvattavansa ihmismuoto naurettavana, ts. aiheuttaa kuvallaan katsojassa eräs määrätty tunnevaikutus, nim. tässä tapauksessa koomillinen. Tämä tarkoitus ohjaa kokonaan hänen aiheen käsittelyään ja selittää sen. Ivakuvaajahan korostaa, jopa suurenteleekin niitä kuvattavan muodon piirteitä, jotka ovat erityisesti omansa tekemään koomillista vaikutusta, hän voi panna kuvaansa lisääkin sellaisia piirteitä. Ne piirteet sitävastoin, jotka eivät ole omansa koomillista vaikutusta tekemään, hän vain ylimalkaisesti ja viittausmaisesti hahmottelee tai sivuuttaa ne kokonaankin, jos ne eivät muuten ole kuvan kokonaisuuden kannalta tarpeelliset. Ivakuvaajan menettely ja sen tulos, ivakuva, käy siis kaikkine ominaisuuksineen täysin ymmärrettäväksi, kun sen määrääväksi tarkoitukseksi käsitetään erään tunnevaikutuksen, nim. tässä koomillisen tunnevaikutuksen aiheuttaminen. *Vain tämän tarkoituksen pohjalta* on ivakuvaajan

menettely ja hänen työnsä tulos, ivakuva, todella käsitettävissä. Yleisempään, psykologiseen muotoon puettuna merkitsee tämä: ivakuvaajan silmämääränä on esittää eräs elämänilmiö (tässä tapauksessa ihmismuoto) niin, että sen tunnearvo (tässä tapauksessa koomillinen tunnearvo) käy meille havaittavaksi. Syynä siihen, miksi ivakuvaaja tahtoo juuri tämän tunnearvon kääntää etualalle ja johtaa huomiomme siihen, on epäilemättä se seikka, että kysymyksessä oleva ilmiö (ihmismuoto) on ensin häneen itseensä tehnyt sellaisen tunnevaikutuksen. Juuri tämän saman tunnevaikutuksen hän tahtoo kuvallaan saada meissäkin syntymään. Mikäli hän tässä onnistuu, mikäli ivakuva vaikuttaa tartuttavasti, s.o. todella aiheuttaa meissä koomillisen vaikutuksen, sikäli on ivakuva taideteos. Ivakuva on siis taideteos senvuoksi, että siinä on erään elämänilmiön tunnearvo tahdottu tehdä havainnolliseksi ja onnistuttu siinä. Tämä loppulisäys on tärkeä. Ei vielä se seikka, että joku henkilö on tahtonut viivoin, värein, muodoin, soinnuin, sanoin, tai yleensä ulkonaisesti havaittavin välinein ilmaista niitä tunnevaikutelmia, joita jotkut elämänilmiöt ovat häneen tehneet, riitä tekemään hänen luomustansa taideteokseksi. Tunnevaikutelman havainnollisen ilmauksen täytyy myös saavuttaa tarkoituksensa, s.o. sillä täytyy olla tartuttava voima, niin että se herättää meissä samanlaisia tunteita, joita sen luoja sillä on tahtonut tulkita ja saattaa muitakin tuntemaan.

Jos me jo nyt tahdomme pukea näitten ensi esimerkkien tarkastelusta saavuttamamme tuloksen lyhyen alustavan määritelmän muotoon, niin kuuluisi tämä määritelmä näin: Taide on sellainen inhimillinen toiminta, jonka tarkoituksena on havain-

nollistuttamalla omat tunne-elämykset saattaa ne toisten tunnettaviksi. Tai sovellettuna taideteokseen: Taideteos on tartuttavaksi tarkoitettu ja tartuttavasti vaikuttava havainnollinen omien tunne-elämysten ilmaus.

Tämän tuloksen pätevyyttä on tietysti koeteltava tarkastamalla, soveltuuko se myös toisiin ja toisenlaisiin esimerkkeihin. Asetamme rinnakkain esim. maanmittarin tai topografin tekemän kartan jostakin maisemasta, olkoon se metsäpalsta, vainio tai niitty, ja taidemaalaajan samasta maisemasta maalaaman taulun. Taasenkin on tajuntamme varman lausunnon mukaan jälkimmäinen taideteos — edellytettynä luonnollisesti, että se on kunnollinen taulu — edellinen sitävastoin ei missään tapauksessa voi olla taideteos. Kun käsittelyn aihe kummassakin tapauksessa on sama ja se on vielä esitettykin molemmissa tapauksissa samoin ulkonaisin keinoin, nim. viivoin ja värein, niin on näillä molemmilla tuotteilla mahdollisimman paljon yhteistä. Ne ovat vielä siinäkin suhteessa samanlaiset — ja senvuoksi esimerkeiksi vielä soveltuvammat kuin edellä käytetyt — että ne molemmat ovat aivan samassa määrässä ja samalla tavalla ihmiskäden työn tuotteita. Kun nyt kaikesta tästä yhtäläisyydestä huolimatta näitten kahden tuotteen välillä on kuitenkin se syvä ja olennainen ero, että me toista niistä pidämme taideteoksena, toista emme, niin ei tämä syvä ja olennainen ero voi tässäkään perustua muuhun kuin saman aiheen aivan erilaisiin tarkoituksiin ja päämääriin tähtäävään käsittelyyn.

Voisi nyt tosin monista tuntua luonnollisimmalta selittää tässä tapauksessa näitten kahden tuotteen olennainen ero nojautumalla tuohon jo aikaisemmin puheena olleeseen "itsetarkoitusteoriaan". Maisemataulu — sanottai-

siin tämän teorian mukaan — on taideteos, koska se ei tähtää yleensä mihinkään sen itsensä ulkopuolella olevaan hyötytarkoitukseen, vaan on itse oma tarkoituksensa, siis "itsetarkoitus". Maanmittarin tai topografin samasta maisemasta laatima kartta sitävastoin ei ole taideteos senvuoksi, että sillä on oman itsensä ulkopuolella oleva hyötytarkoitus, maanviljelystaloudellinen, oikeudellinen, strateginen tai yleensä käytännöllinen. Ettei kuitenkaan ulkonaisen "hyötytarkoituksen" olemassaolo tai olemattomuus ole tässä ratkaiseva seikka, selviää siitäkin, että esim. valokuva ja ivakuva ovat — tai ainakin voivat olla — tässä suhteessa aivan samassa asemassa. Niillähän ei kummallakaan useimmiten ole mitään ulkonaista hyötytarkoitusta. Ja kuitenkin on toinen taideteos, toinen ei. Ja toisekseen: voimme varsin hyvin ajatella, että topografi tai maanmittari piirtelee karttoja joistakin maisemista aivan vain huvikseen ilman minkäänlaista käyttötarkoitusta. Mutta taideteoksiksi eivät ne kartat silti muutu.

Löytääksemme sen olennaisen eron, joka on samaa maisemaa esittävän taulun ja kartan välillä, täytyy meidän taasenkin kohdistaa huomiomme itse aiheen käsittelyyn ja siinä ulkokohtaisesti ilmeneviin tarkoituksiin ja päämääriin. Silloin voimme heti todeta, että maanmittari tai topografi on paljoa orjallisemmin ja ehdottomammin sidottu esittämään käsiteltävän maiseman luonnonsuhteet (sen maantieteelliset muodot, mittasuhteet, eri paikallisasemat, maan laadun jne.) tarkoin tosiolojen mukaisesti kuin taidemaalaaja. Topografin tai maanmittarin kartassa täytyy kunkin kukkulan ja notkelman, pellon, niityn, lammen, kallion tai metsikön olla juuri sillä paikalla ja sen muotoinen, mittainen ja korkuinen kuin se todellisuudessa on. Jolleivät maanmittarin tai topografin kartassa määrätyt maiseman luonnonsuhteet ole täydellisesti esitetyt ja jolleivät ne ole ihan tar-

kalleen ja oikein tosiolojen mukaisesti esitetyt, niin ei kartta ollenkaan täytä tarkoitustaan, vaan on karttana merkityksetön ja arvoton. Tästä selviää siis, että maanmittarin tai topografin työtä määräävänä ja aiheen käsittelyä ohjaavana ulkokohtaisena tarkoituksena on kuvattavan maiseman määrättyjen luonnonsuhteitten täydellinen, tarkka ja täsmälleen tosiolojen mukainen esittäminen. Tästä johtuu myös, että työn tulos, valmis kartta, on luonteeltaan aivan persoonaton tuote, vailla kaikkea omakohtaista lisää ja väritystä. Siinä ei ilmene eikä siinä voi eikä saa ilmetä mitään vapaata piirteitten valintaa, karsintaa ja korostamista, vaan kaikki kysymykseen tulevat piirteet on esitettävä täydellisesti ja esitettävä niin, että selviää täsmälleen, millaiset ne itse ja niitten keskinäiset suhteet luonnossa ovat.

Jos asetamme tällaisen kartan rinnalle samaa maisemaa esittävän taulun, selviää heti, että siinä ovat työtä määränneet ja aiheenkäsittelyä ohjanneet aivan toisenlaiset näkökohdat ja tarkoitukset. Maalaaja on suhtautunut esitettävään maisemaan ilmeisesti paljon vapaammin, itsenäisemmin ja persoonallisemmin kuin maanmittari tai topografi. Monet maiseman tosiasiallisista luonnonsuhteista (kuten esim. täsmälliset mittasuhteet) eivät ollenkaan selviä taulusta. Siinä ei ole ilmaistu tarkalleen, kuinka korkeita ovat kuvassa esiintyvät kukkulat ja kalliot, kuinka leveä ja pitkä siinä ehkä oleva lampi, niittypalsta tai peltosarka, vielä vähemmin saamme täsmällistä käsitystä lammen syvyydestä, sen pohjan laadusta, ja yleensä maiseman yksityiskohtaisesta geologisesta luonteesta. Emmekä me ollenkaan vaadikaan taululta tietoa tällaisista seikoista, päinvastoin pidämme itsestään selvänä, ettei niitten esittäminen ole maalarin eikä taulun asia. Tällä tajuntamme samalla tunnustaa, ettei maisemataulun tehtävänä ole eikä voi olla maiseman luon-

nonsuhteitten tosiolojen mukainen, täsmällinen ja tarkka esittäminen, koskapa maalari vaaratta saa jättää erinäisiä täsmällisen maiseman laadun tuntemuksen kannalta katsoen hyvinkin tärkeitä seikkoja kokonaan esittämättä. Mutta ei vielä siinä kyllin. Niitäkin seikkoja, joita hän maisemasta tauluunsa ottaa, hän käsittelee ja saa käsitellä hyvinkin vapaasti: muodostellen, muunnellen, persoonallisesti värittäen, korostaen, suurentaen tai pienentäen, jopa aivan omiaankin pannen. Maalarin ei tarvitse suinkaan esittää esim. maisemassa olevan lammen jokaista niemekettä ja notkelmaa juuri samanmuotoisina kuin ne todellisuudessa ovat, hän voi päinvastoin hahmotella lammen muodon ja sen rantaviivan mutkat aivan yleispiirteisesti ja monissa yksityiskohdissa mainitun viivan todellisista käänteistä poikkeavasti. Aivan samoin hän saattaa hahmotella esim. maiseman taustassa olevan metsän vain ylimalkaisena tummanvihreänä massana, josta eivät suinkaan erotu yksityiset puut niin täsmällisesti määrättyinä ja tarkkapiirteisinä kuin ne ehkä todellisesta maisemasta erottuvat. Ja jos koetamme etsiä syytä ja selitystä siihen, miksi maalari saa suhtautua näin vapaasti ja tavallaan kuin mielivaltaisesti esitettävänsä maiseman todellisiin luonnonpiirteisiin ja mikä tarkoitus ja näkökohta määrää hänen kuvaansa otettavien piirteitten valintaa, karsintaa ja suhteellista korostamista, niin emme voi löytää muuta syytä ja selitystä kuin tämän: maalarin taulun tarkoituksena ei ole antaa tarkkaa ja täsmällistä kuvaa siitä, millainen maisema maantieteelliseltä, geologiselta ym. muodoltaan ja rakenteeltaan todellisesti on, vaan sen tarkoituksena on antaa kuva siitä, millaisena maalari itse sen näkee, ts. esittää se sen tunnevaikutuksen valaistuksessa, jonka se maalariin on tehnyt ja esittää se niin, että sama tunnevaikutus syntyisi taulun katsojissakin. Vain tältä kannalta käy maalarin koko me-

nettely kaikessa vapaudessaan ja näennäisessä mielivaltaisuudessaankin ymmärrettäväksi ja selitettäväksi. Maalari valitsee, karsii, korostaa, heikentää, liioittelee ja lisää piirteitä aina sen mukaan, kuinka tarpeellisia, soveltuvia ja tärkeitä ne ovat sen tunnevaikutelman havainnollistuttamisessa, jonka maisema on häneen tehnyt ja jota hän kuvallaan tahtoo saattaa muittenkin tunnettavaksi. Ne maiseman piirteet, joihin tuo tunnevaikutelma ei ollenkaan nojaudu tai jotka ehkä voisivat olla omansa sen syntymistä ehkäisemäänkin, hän sivuuttaa kokonaan, ne piirteet taasen, jotka vain vähässä määrässä ovat tuon tunnevaikutelman tekijöinä ja aiheuttajina, hän viittausmaisesti ja kevyesti hahmottelee, niitä piirteitä sitävastoin, joihin tuo tunnevaikutus erityisessä määrin nojautuu, hän voimakkaasti tehostaa ja korostaa, vieläpä panee kuvaan ehkä lisääkin tämän tapaisia piirteitä. Maalarin muuten niin oikulliselta, mielivaltaiselta ja perustelemattomalta näyttävä maiseman (kuten jokaisen muunkin aiheen) käsittelyssä noudattama menettely käy tältä kannalta katsottuna ihmeen järkiperäiseksi, johdonmukaiseksi ja luonnollisesti ymmärrettäväksi. Ja se käy sellaiseksi vain tältä kannalta katsottuna ja tämän tarkoitusperän valossa, mikä osoittaa, että tässä on avain taiteellisen toiminnan ja sen tuloksen, taideteoksen, olemuksen ymmärtämiseen.

Jos me näittenkin esimerkkien tarkastelusta saamamme tuloksen puemme jonkinlaisen loppuponnen muotoon, kuuluisi se: M a i s e m a t a u l u o n t a i d e t e o s, k o s k a s i i n ä o n t a r k o i t u k s e l l i s e s t i a n n e t t u h a v a i n n o l l i n e n j a t a r t u t t a v a i l m a u s s i l l e t u n n e v a i k u t e l m a l l e, m i n k ä m a i s e m a o n t a i t e i l i j a a n i t s e e n s ä t e h n y t.

Tähän asti tarkastamamme esimerkit ovat molemmat olleet kuvaamataiteen alalta. Jottemme tekisi päätelmiä

yksipuolisesti valituista esimerkeistä, tarkastakaamme, osoittautuuko saavuttamamme tulos oikeaksi toistenkin taiteiden tuotteisiin nähden. Tekeekö esim. runouden tuotteen taideteokseksi sama perussyy, jonka olemme todenneet olevan ivakuvan ja maisemataulun taideluonteen pohjana ja perustana? Selvimmin ja paraiten havaitaksemme, mikä seikka tekee runouden tuotteen taideteokseksi, asettakaamme taasenkin rinnan jotakin aihetta käsittelevä novelli, romaani, näytelmä tai muu kaunokirjallinen esitys ja samaa aihetta käsittelevä käytännöllinen, tieteellinen tai yleensä ei-kaunokirjallinen esitys.

Otaksukaamme, että samasta tapahtumasta, olkoon se vaikka jokin onnettomuus, itsemurha tai rikos, on laadittu poliisikertomus tai sanomalehtiselostus ja kirjoitettu myöskin joko novelli tai näytelmä. Kun aihe on sama ja ulkonaiset esityskeinot ovat samat, täytyy samaa tapahtumaa esittävällä poliisikertomuksella ja esim. novellilla olla hyvin paljon yhteistä. Olennainen ero on taaskin siinä, että novellia, jos se nim. on onnistunut, pidämme taideteoksena, mutta poliisikertomusta emme voi missään tapauksessa tunnustaa taideteokseksi. Etsiessämme tämän olennaisen eriluontoisuuden syytä saatamme taasenkin heti todeta yhden silmäänpistävän erilaisuuden samaa tapahtumaa esittävän poliisikertomuksen ja novellin välillä. Poliisikertomuksen suhde esitettävään tapahtumaan on orjamaisesti toistava, epäitsenäinen ja persoonaton. Novellin suhde siihen sitävastoin on vapaasti muovaileva ja muunteleva, persoonallisesti värittävä, piirteitä valikoiva, karsiva ja eri tavalla niitä korostava, jopa itsenäisesti sepitteleväkin, so.: lisäyksiä tai poistoja tekevä. Poliisikertomuksen täytyy olla orjamaisesti toistava, epäitsenäinen ja persoonaton, koska sen tehtävänä ilmeisesti on antaa mahdollisimman tarkka, täsmällinen ja oikea t i e t o tapahtuman tosiasiallisesta

kulusta ja sen yhteydessä olevista seikoista. Kun nyt novelli sitävastoin saa olla vapaasti muovaileva ja muunteleva ja itsenäisesti sepittelevä, niin selviää jo siitä, ettei sen tehtävänä ainakaan ole täsmällisen, tarkan ja tosiasiain mukaisen tiedon antaminen tapahtumasta itsestään. Novellin antama "tieto" itse tapahtumasta ja sen yhteydessä olevista seikoistahan voi todellakin, tietona katsottuna, monesti olla hyvin vajanaista, epätäsmällistä, epätarkkaa, mielivaltaisesti väritettyä ja muovailtua, jopa suorastaan aivan harhaan johtavaa ja vääristeltyäkin. Eihän novellin tai näytelmän kirjoittajan, joka on ottanut teoksensa aiheeksi jonkin todellisen tapahtuman, tarvitse suinkaan antaa täsmällisiä ja todellisuuden mukaisia tietoja tapahtuman henkilöiden nimistä, tapahtuman ajasta, paikasta, sen tosiasiallisista syistä yms. seikoista. Hän voi päinvastoin monia tosiasiallisen tapahtuman henkilöitä sivuuttaa kokonaan ja itse lisätä siihen uusia, muuttaa heidän nimensä ja olosuhteensa, esittää toisin heidän osuutensa tapahtuman kulkuun kuin se todellisuudessa oli, antaa henkilöille toiset nimet, siirtää koko tapahtuman toiseen paikkaan ja ympäristöön, esittää tekojen vaikuttimet aivan toisin kuin ne todellisuudessa olivat jne. Eikä kaikki tämä ole vain mahdollisuutta ja otaksumaa, näin vapaasti muovaillen, muunnellen ja sepitellen kaunokirjailijat todellisuuden tapahtumia tavallisesti käsittelevät. Ja mikä tärkeintä: me hyväksymme sen ja tunnustamme, että tällainen vapaus todellisuuden ainesten käsittelyssä on juuri kaunokirjalliselle käsittelylle ominainen ja välttämätön. Mutta tämä kaunokirjailijan todellisuuden tapahtumien käsittelyssä noudattama muovailu- ja sepittelyvapaus on taasenkin vain yhden ainoan tarkoituksen ja päämäärän pohjalta ymmärrettävissä ja selitettävissä. Sellainen vapaus ja mielivaltaisuus olisi aivan järjetön ja mahdoton, jos novellin, romaanin,

näytelmän tai runon määränä olisi antaa oikeaa ja täsmällistä tietoa käsittelyn aiheena olevista tapahtumista. Mutta se käy ihmeen järkiperäiseksi, luonnolliseksi ja suorastaan välttämättömäksi, kun käsitetään kaunokirjailijan esityksen tarkoitukseksi kohdistaa huomiomme käsiteltyjen tapahtumien t u n n e a r v o i h i n, s.o. niihin tunnevaikutelmiin, joita määrätyt elämänilmiöt ovat kirjailijassa itsessään herättäneet ja joita hän juuri tahtoo kuvauksellaan meille havainnollistettuina ja tartuttavina välittää. Kun määrättyjen tunnearvojen ja tunnevaikutelmien havaittaviksi tekeminen on kaunokirjailijan esityksen tarkoitus, on luonnollista, että hän asiaan kuulumattomina ja tarpeettomina, jopa ehkä haitallisinakin vaaratta voi sivuuttaa kaikki ne aiheena olevan todellisen tapahtuman piirteet, joihin kysymyksessä olevat tunnevaikutelmat eivät millään tavalla nojaudu tai jotka voisivat kenties olla omansa sen syntymistä ehkäisemäänkin. Tästä johtuu, että kirjailijan täytyy aiheena olevien tapahtumien piirteisiin nähden harjoittaa valintaa ja karsintaa, — aivan niinkuin hän tekeekin. Kun taasen toisaalta kaikki nekään todellisen tapahtuman piirteet, joihin määrätyt tunnevaikutelmat nojautuvat, eivät ole yhtä suuressa määrin ja yhtä tärkeällä tavalla niitten kannattajia, niin seuraa tästä luonnollisesti, että kaunokirjailijan, tarkoitustaan saavuttaakseen, on eri tavoin korostettava eriarvoisia piirteitä: hänen täytyy voimakkaammin tehostaa ja asettaa paremmin etualaan sellaisia piirteitä, joihin kysymyksessä oleva tunnevaikutelma olennaisemmin nojautuu kuin sellaisia, joihin se vain vähässä määrin nojautuu. Vieläpä voi toisinaan olla tarkoituksenmukaista sepittää ja lisätä uusiakin sellaisia piirteitä, jotka ovat omansa herättämään kysymyksessä olevaa tunnevaikutelmaa. Ts. saadakseen mahdollisimman tartuttavasti määrättyjä todellisten tapahtumien tai yleensä elämänilmiöitten herättämiä tunne-

vaikutelmia ja tunnearvoja muitten havaittaviksi on kaunokirjailijan niitten käsittelyssä ja kuvailussa meneteltävä — juuri niin kuin kaunokirjailijat todellisuudessa menettelevät. Mikä kai todistaa, että kaunokirjallisen esityksen olemuksena ja tunnusmerkkinä on juuri se päämäärä ja tarkoitus, minkä olemme siksi todenneet, nim. elämänilmiöitten kirjailijaan itseensä tekemien tunnevaikutelmien tartuttava, havainnollinen ilmaiseminen.

Tämän tuloksen pätevyyttä voisi nyt vielä tarkastaa ja vahvistaa koettelemalla sen soveltuvaisuutta mitä erilaisimmilta taidealoilta otettuihin esimerkkeihin. Tällaista koettelua ja tarkastelua voi kuitenkin lukija itse omin päin jatkaa aina rajattomiin tai siksi, kunnes hän on tullut tuloksen pätevyydestä vakuutetuksi. Hän on silloin, tekijän luulon mukaan, saava todeta, että saavuttamamme tulos osoittautuu oikeaksi kaikkiin taidelajeihin ja taidetuotteisiin nähden, jotka vain todella ovat sitä, miksi niitä nimitetään, nim. taideteoksia. Aina ja kaikkialla on taiteellisen toiminnan olennaisena tunnusmerkkinä omien tunnevaikutelmien havainnollinen ilmaiseminen tarkoituksessa tartuttaa ne toisiin. Ja tämän toiminnan tulos, taideteos, on aina tartuttavaksi tarkoitettu ja tartuttavasti vaikuttava havainnollinen tunne-elämän ilmaus.

Että tämä todella on taiteen olemus, selviää osaltaan jo välillisesti siitäkin, että esim. tieteellinen, käytännöllinen ja yleensä ei-taiteellinen tapahtumien, olojen ja ilmiöitten esitys lähenee taiteellista esitystä yleensä sitä mukaa kuin esityksessä käännetään etualalle esitettävien ilmiöitten tunnearvopuoli. Kun sanomalehden selostaja kuvaa tulipaloa, jotakin rikosta, tapaturmaa, onnettomuutta, suuria hautajaisia tai muuta tapahtumaa niin, ettei hän tyydy vain kuivasti ja täsmällisesti luettelemaan itse tosiasioita, vaan antaa samalla havaita, mitä tunteita nuo tosiasiat ovat hänessä herättäneet, niin silloin sanomme

tavallisesti, että hän on selostuksessaan käynyt "runolliseksi", millä tarkoitamme, että hänen esityksensä lähenee kaunokirjallista (ja yleensä taiteellista) esitystapaa. Aivan samaa sanomme esim. tutkimusmatkailijasta tai yleensä luonnontieteilijästä, joka kuvaa esim. maisemia, tai jonkin seudun eläin- ja kasvikuntaa niin, ettei hän tyydy vain kuivasti luettelemaan ja käsitteellisesti ja täsmällisesti selvittelemään, vaan koettaa antaa meidän havaita, minkä vaikutuksen nähdyt ilmiöt ovat häneen tehneet. Me sanomme, että hän sellaisissa kohdissa lakkaa olemasta pelkkä tiedemies ja lähenee kaunokirjailijaa. Ehkä vielä useammin sanomme tätä samaa historioitsijasta. Syy siihen on silloinkin sama. Missä historioitsija luopuu kylmästä, persoonattomasta tekojen ja tapahtumien ulkokohtaisesta kertomisesta ja antaa joko tahallaan tai tahtomattaan omakohtaisen tunteensa väristä mukana, siellä ei hänen esityksensä enää ole puhtaastaan tieteellistä, vaan lähenee kaunokirjallista. Ja se seikka, että historiallinen esitys niin usein todella on varsin lähellä kaunokirjallista, johtuu juuri siitä, että historiallisessa esityksessä niin monesti ja helposti kuvaajan tunne, hänen tahtomattansa ja tietämättänsäkin, pyrkii värisemään mukana.

3. Täydentäviä selityksiä.

Taiteellisen esityksen määränä ja tarkoituksena ja samalla sen olennaisluonteena on — ei täsmällisen ja tarkan käsityksen ja tiedollisen kuvan antaminen esitettävistä ilmiöistä itsestään semmoisina kuin ne tieteellisessä tosioloisuudessaan ovat, — vaan niitten tunnearvojen, s.o. niitten esittäjään tekemän tunnevaikutuksen, havainnollinen ja tartuttava ilmaiseminen. Siinä on lyhyesti lausuttuna se

tulos, johon edellä olleitten esimerkkien tarkastelu meidät johti. Tämän tuloksen voi lausua ehkä vieläkin lyhyemmin. Taiteilija esittää meille elämänilmiöitä sellaisina kuin ne ovat esiintyneet hänen tunteenomaiselle katselemiselleen.

Tämä tulos, näin lausuttuna, ei ole nyt kuitenkaan vielä mikään täydellinen ja täsmällinen taiteen määritelmä. Se on päinvastoin vielä alttiina moninaisille väärinkäsityksille ja vastaväitteille ja kaipaa senvuoksi välttämättä täydentäviä ja täsmällistäviä lisäselityksiä. Ensinnäkin haluaisi varmaan moni huomauttaa: jos taiteilijan tarkoituksena on vain ilmiöitten tunnearvojen, s.o. niitten häneen itseensä tekemien tunnevaikutusten ilmaiseminen, niin miksei hän ilmaise näitä tunnevaikutuksia itseään semmoisinaan ja suoraan, miksi hän kulkee niin tavattoman kaukaisia kiertoteitä päämääräänsä ja ottaa esitykseensä niin paljon aivan asiaan, s.o. itse tunnevaikutukseen, kuulumatonta, jopa niin paljon, että varsinainen päämäärä, itse tunnevaikutusten ilmaiseminen, monesti näyttää häneltä kokonaan unohtuvan? Eihän maalari esim. tyydy vain ilmaisemaan, minkä vaikutuksen jokin maisema on häneen tehnyt ja mitä tunnearvoja hän on siinä havainnut, vaan hänhän esittää meille sittenkin koko maiseman puineen, pensaineen, peltoineen, järvineen, ja omaa tunnevaikutustaan hän ei oikeastaan ollenkaan ilmaise, ei ainakaan suoranaisesti, vaan se selviää meille kuvasta vain välillisesti, jos se ollenkaan selviää. Ehkä vielä suuremmalla syyllä voidaan sanoa samaa muotokuvamaalaajasta. Jos maisemamaalaaja ehkä vielä välillisesti voi jollakin tavalla ”maalata tunnelmia”, niin muotokuvamaalaaja ei ainakaan sitä voi tehdä eikä tee. Hänen tehtävänsä on tarkalleen määrätty ja selvä: hänen on jäljennettävä kuvattavan henkilön piirteet mahdollisimman tarkoin ja osuvasti. Mutta tämähän

näyttää olevan jotakin aivan toista kuin henkilön muodon tekemän tunnevaikutuksen ilmaiseminen. Jos tarkoitus on vain ilmaista muodon tekemä tunnevaikutus, niin eikö muodon itsensä kuvaaminen silloin ole aivan asiaan kuulumatonta työtä? Ja tähän muodon kuvaamiseenhan muotokuvamaalaajan työ kokonaisuudessaan kuitenkin rajoittuu. Muotokuvamaalaaja ei siis näytä, hänen tosiasiallisesta työtavastaan ja sen tuloksesta päättäen, tietävän eikä välittävän mitään siitä päämäärästä, jonka olemme esittäneet kaiken taiteen tarkoitukseksi, nim. oman tunnevaikutuksen ilmaisemisesta. Muotokuvamaalaajahan kuvaa vain kuvattavaa muotoa eikä omaa tunnevaikutelmaansa. Näyttää hyvin epäiltävältä, tokko tämä hänen oma tunnevaikutelmansa muotokuvasta edes välillisestikään ilmenee. Ainakaan ei työ kohdistu suoranaisesti sen ilmaisemiseen, vaan aivan muuhun.

Tätä samaa vastaväitettä voidaan perustella viittaamalla runoudenkin tuotteisiin. Jos onnettomuustapausta tai jotakin rikosta kuvaavan novellistin varsinaisena päämääränä on vain ilmaista tuon tapahtuman häneen itseensä tekemä tunnevaikutus, niin silloinhan novellistin tosiasiallisen menettelyn täytyy tämän tarkoituksen kannalta katsottuna tuntua sangen takaperoiselta. Novellistihan nim. ei todellisuudessa suinkaan rajoitu sanomaan vain, mitä tunteita tämä tapahtuma hänessä on herättänyt — tätä hän tavallisesti ei ainakaan suoranaisesti sano ollenkaan. Eikä syy voi olla se, ettei hän suoranaisesti voi sitä ilmaista, niinkuin kuvaamataiteilijan oikeastaan on laita, sillä kuvaamataiteen esityskeinot tekevät suoranaisen tunne-ilmaisun mahdottomaksi. Novellistin ja yleensä runoilijan ilmaisuväline, sana, sitävastoin soveltuu erinomaisesti ihan suoranaiseen tunteen tulkintaan. Kun novellisti siitä huolimatta ei kuitenkaan niin tunnettaan ilmaise, niin johtuu kai se siitä, että hän ei tahdo sitä niin

ilmaista. Ja lisättävä on, että välitön taidetajuntamme hyväksyy tässä kohden hänen menettelynsä. Välitön taidetajuntamme ei pidä suoranaista tunteen ilmaisua novellissa asiaan kuuluvana ja novellin luonteen mukaisena. Tämän vuoksi kai ei novellisti suoranaisesti ilmaise, mitä tunteita kuvattava tapahtuma on hänessä herättänyt, vaan kuvaa sen sijaan tapahtuman itsensä. Ei tosin ehkä juuri semmoisena kuin se todellisesti oli, vaan mielenmukaisesti muovailtuna ja muuteltuna. Mutta joka tapauksessa novelli ei ole vain taiteilijan tunnevaikutelman suoranainen ilmaus, — eikä sitä oikeastaan ollenkaan — vaan erään enemmän tai vähemmän vapaasti muovaillun tapahtuman kuvaus. Novellikin näyttää siis olevan toista kuin sen esittämämme taiteen selityksen kannalta pitäisi olla. Se ei sisällä ollenkaan sitä, mitä sen esittämämme taiteen tarkoituksen mukaan pitäisi varsinaisesti olla, nim. taiteilijan omien tunteitten ilmaisua. Mutta sen sijaan se on jotakin aivan toista ja otaksumamme tarkoituksen kannalta ainakin näennäisesti asiaan kuulumatonta, nim. todellisten tai kuviteltujen tapahtumien yksityiskohtaista kuvausta. Jos nyt vielä ajattelemme suuria, ainespaljoudeltaankin valtaisia eepoksia ja draamoja, sellaisia kuin D a n t e n "Divina Commediaa", G o e t h e n "Wilhelm Meister"-sarjaa, V i c t o r H u g o n "Les Misérables" ja "Notre Dame de Paris" teoksia, T o l s t o i n "Sota ja rauha" romaania, Z. T o p e l i u k s e n "Välskärin kertomuksia" tai S h a k e s p e a r e n historiallisia näytelmiä, S c h i l l e r i n "Wallenstein" trilogiaa, I b s e n i n suuria aatedraamoja (Kuninkaan-alkuja, Brandia, Peer Gyntiä, Keisaria ja Galilealaista) tai B j ö r n s o n i n "Over aevne" näytelmää, — niin eikö käy kokonaan mahdottomaksi sanoa, että nämä teokset olisivat varsinaisesti vain tekijäinsä joittenkin tunnevaikutelmain ilmauksia? Puhumattakaan siitä, että monissa näistä mainituista teoksista tuskin

on ollenkaan mitään suoranaista tekijän omien tunteiden ilmausta, näyttää varsin vaikealta pitää noita teoksia kokonaisuudessaan edes välillisinäkään tunnevaikutusten ilmauksina. Ne tuntuvat siihen tarkoitukseen sisältävän aivan suhdattomasti asiaan kuulumatonta. Monissa niistä vyörytetään silmäimme ohi taivaat, maat ja helvetit, kuvataan sellainen paljous ihmisiä, tapahtumia, oloja ja asioita, loihditaan sisäisen silmämme eteen sellainen ääretön määrä mielikuvia ja näkemyksiä, herätetään niin paljon mietteitä ja ajatuksia, että jos teoksen määränä ja tarkoituksena lopultakin on vain havainnollistaa ja meille välittää joitakin tekijän tunnevaikutelmia, niin tuntuisi olevan syytä huudahtaa: tant de bruit pour une omelette?! Noinko paljon touhua ja puuhaa niin yksinkertaisen tarkoituksen saavuttamiseksi! Sanalla sanoen: tarkoituksen ja käytettyjen keinojen välillä ei tunnu olevan mitään luonnollista, järjellistä suhdetta. Käytetyt keinot ovat niin tavattoman paljon monimutkaisemmat ja suurenmoisemmat kuin saavutettava tarkoitus näyttäisi edellyttävän, että nuo teokset tuntuisivat yhtä suurelta voiman ja aineen hukalta kuin jos hyttysiä ryhdyttäisiin ampumaan kanuunilla. —

Selvimmäksi ja elävimmäksi käy kuitenkin suomalaiselle lukijalle tämän vastaväitteen merkitys, jos sitä valaistaan meille ihan läheisellä esimerkillä. Jos Runeberg Vänrikki Stoolin tarinoillaan — näin voitaisiin tämän käsityksen kannalta lausua — on tahtonut vain meille ilmaista ja meihin tartuttaa ne tunteet, joita tutustuminen Suomen sodan tapahtumiin ja sen sankareihin ja Suomen kansaan yleensä oli hänessä itsessään herättänyt, niin eikö lyhin ja oikein tie tähän päämäärään olisi ollut — "Maamme laulu"? S.o. eikö olisi riittänyt ja ollut asianmukaisinta, että Runeberg olisi suoranaisesti tulkinnut nuo tunteet lyyrillisessä sydämen purkauksessa, esim. juuri sellaisessa kuin "Maam-

me laulu" on, ja eikö sellainen lyyrillinen suoranainen sydämen purkaus ole ainoa oikea ja tarkoituksenmukainen taidemuoto silloin, jos kaiken taiteen tarkoituksena on vain elämän ilmiöitten tekemien tunnevaikutusten tartuttava ilmaiseminen? Mutta nyt on Runeberg Vänrikki Stoolin tarinoissa pääasiassa syrjäyttänyt kaiken suoranaisen omien tunteitten purkamisen ja on sen sijaan loihtinut nähtäviimme kokonaisen sarjan havainnollisia ja yksityiskohtaisesti piirrettyjä kuvia Suomen sodan tapahtumista ja henkilöistä, kuormarengistä aina kenraaleihin saakka. Eikö tämä todista — lisätään ehkä — ettei Runebergin varsinaisena tarkoituksena ole ollenkaan ollutkaan vain omien tunnevaikutelmiensa tartuttaminen meihin, koskapa hän ei menettele ensinkään sillä tavalla kuin tuon tarkoituksen varmin ja mukavin saavuttaminen näyttäisi edellyttävän, vaan menettelee aivan toisin?

Niin musertavalta kuin tämä vastaväite tuntuukin — ja me emme ole suinkaan tässä koettaneet sen painavuutta pienentää — on se kuitenkin helposti torjuttavissa.

Pysyäksemme ensinnäkin Runebergissä ja Vänrikki Stoolissa on kiistämättä todettavissa, jopa tavallaan historiallisesti todistettavissakin, että Runebergin varsinaisena tarkoituksena oli todellakin — ei Suomen sodan tapahtumien ja henkilöiden historiallinen kuvaaminen — vaan määrättyjen itse kokemiensa tunteiden tartuttaminen muihin. Runeberg on ilmeisesti tahtonut "Tarinoillansa" tartuttaa lukijoihinsa itse tuntemansa syvän ja lämpimän ihailun ja kunnioituksen tämän kansan nälässä, sodassa ja kaikissa vaivoissa osoittamaa sitkeää, meluttonta sankaruutta kohtaan, oman lujan luottamuksensa sellaisen kansan elämisarvoon ja elämiskykyyn ja oman palavan rakkautensa sitä kohtaan — lyhyesti: koko sen isänmaallisen tunteen tulen, joka paloi hänen omassa povessaan. Mutta tätä varten oli hänen meneteltävä —

tai oli ainakin tehokkainta menetellä — juuri niin kuin Runeberg ”Tarinoissaan” on menetellyt. Se kiertotie, jota taiteilijat käyttävät tunnevaikutelmiaan muihin tartuttaakseen, on nim. tosiasiassa kaikkein lyhin tie, ainakin varmimmin ja paraiten perille viepä, vieläpä monesti ainoakin tie. Sen, joka tahtoo saavuttaa jonkin päämäärän, täytyy ensin saavuttaa sen päämäärän välttämättömät edellytykset. Nyt on tosin taiteilijan varsinaisena päämääränä omien tunnevaikutelmiensa tartuttaminen muihin. Mutta tämä tunteitten tartuttaminen on riippuvainen määrätyistä sielullisista edellytyksistä, ja nämä edellytykset on taiteilijan otettava huomioon, jos hänen mieli saada tunteensa todella muihin tartutetuksi. Tärkein ja tässä yhteydessä varteen otettavin näistä tunnetartunnan sielullisista edellytyksistä on se suuri psykologinen perustosiasia, etteivät tunteet — yhtä vähän kuin muutkaan sielulliset perusainekset — esiinny irrallisina, vaan toisiin sielullisiin perusaineksiin liittyneinä ja sidottuina. Senvuoksi menettelisi aivan nurinkurisesti ja vastoin sielullisen rakenteemme peruslakeja se, joka koettaisi tartuttaa toisiin omaa tunnettaan ihan suoranaisesti, s.o. irrallisena ja semmoisenaan, in abstracto. Se olisi jokseenkin yhtä nurinkurista kuin yrittää sytyttää sähkövaloa matkan päähän ilman johtolaitteita. Niinkuin sähkövalon levittäminen ja siirtäminen onnistuu vain johtolaitteiden avulla, joita myöten sähkövoima kuljetetaan alkulähteestään, niin onnistuu myöskin tunteiden levittäminen ja tartuttaminen vain ”johtolaitteiden” avulla. Ja tunteiden siirron ”johtolaitteita” ovat voimakkaat aistimukset, mielikuvat, näkemykset, yleensä tiedolliset ainekset, sillä niihin ovat tunteet sidotut. Tästä sielullisesta perustosiasiasta johtuu taiteilijalle tärkeä laki: jos hän tahtoo tunteitaan muihin tartuttaa, niin on hänen herätettävä ensinnä sellaisia aistimuksia, mielikuvia, näkemyk-

siä, yleensä tiedollisia aineksia, jotka ovat omansa tarkoitetun laatuisia tunteita synnyttämään! Ken yleensä tahtoo panna liikkeelle tunteita, hänen on ensin pantava liikkeelle mielikuvitus! Tämän sielullisen peruslain valossa käy ilmeiseksi, kuinka perusteeton on se huomautus, mikä niin usein tehdään sellaista taiteen käsitystä vastaan, jota tässä olemme esittäneet. Huomautetaan nim. hyvin usein, ettei taiteen olemuksena voi olla tartuttava tunteiden ilmaiseminen, koskapa taideteos kiistämättä kääntyy lähinnä mielikuvitukseen ja pyrkii herättämään voimakkaita aistimuksia, mielikuvia, näkemyksiä ja yleensä tiedollisia aineksia. Tällä ei edustamamme taiteen käsitys tule mitenkään kumotuksi. Sillä emmehän väittäessämme, että taiteen varsinaisena tarkoituksena ja olemuksena on tunteiden tartuttaminen, suinkaan väitä emmekä tarkoita, että tämä tartuttaminen tapahtuisi suoranaisesti, herättämällä tunteita irrallisina ja eristettyinä. Päinvastoin seuraa tuosta juuri puheena olleesta sielullisesta peruslaista, että tunteiden tartuttaminen on tapahtuva ja voi menestyksellä tapahtua vain aistimusten, mielikuvien ja näkemysten herättämisen avulla. Ja kuta elävämpiä, havainnollisempia, voimakkaampia ja rikkaampia aistimuksia ja näkemyksiä taiteilija meissä herättää, sitä voimakkaampia, elävämpiä ja rikkaampia tunteita hän yleensä myös saa meissä syntymään. Kun suuret kertojat, näytelmäkirjailijat tai kuvaamataiteilijat loihtivat eteemme kokonaisia maailmoja mitä värikkäimpiä ja rikkaimpia aistimuksia ja mielikuvia, niin eivät he siis suinkaan harjoita mitään voiman tuhlausta eivätkä tee taiteen tarkoituksen, s.o. tunteiden herättämisen, kannalta asiaan kuulumatonta työtä, vaan päinvastoin menettelevät juuri niin, kuin sen on menettelävä, joka varmimmin ja tehokkaimmin tahtoo tunne-elämyksiään toisiin tartuttaa, sillä voimakasten ja elävien

aistimusten ja mielikuvien herättäminen on tunteiden herättämisen välttämätön ehto ja edellytys.

Kysymys on nyt vain: mistä taiteilija tietää, mitä ja millaisia aistimuksia ja mielikuvia hänen on herätettävä saadakseen määrätyt hänen omassa rinnassaan elävät tunnelmat tartutetuiksi toisiin? Tai sama kysymys sovellettuna yksityistapaukseen: mistä Runeberg tiesi, mitkä mielikuvat ja sisäiset näkemykset olisivat paraiten omansa herättämään muissa samoja tunteita, joita tutustuminen Suomen sodan tapahtumiin ja henkilöihin ja yleensä Suomen kansaan oli hänen omassa rinnassaan herättänyt? Vastaus tähän kysymykseen on jotenkin läheltä löydettävissä. Sen tiesi Runeberg, niinkuin sen tietää jokainen muukin tosi taiteilija, omasta välittömästä kokemuksestaan. Onhan kai jokseenkin luonnollinen ja perusteltu se yksinkertainen päätelmä, että ne samat syyt, s.o. aistimukset, mielikuvat, näkemykset, jotka taiteilijassa itsessään ovat joitakin tunteita herättäneet, ovat paraiten ja varmimmin omansa herättämään toisissa samoja tunteita. Kun Runeberg tahtoi herättää muissa Suomen sodan tapahtumien hänessä itsessään aiheuttamat mielialat ja tunteet, niin oli kai luonnollisin ja varmin keino asettaa nuo samat tapahtumat toisten nähtäviksi sellaisina kuin Runeberg itse oli ne nähnyt, s.o. panna samat syyt vaikuttamaan toisiin, mitkä olivat vaikuttaneet Runebergiin itseensä. Juuri niinhän Runeberg "Tarinoissaan" on menetellyt. Hän on loihtinut nähtäviimme kokonaisen sarjan värikkäitä ja havainnollisia kuvia Suomen sodan tapahtumista ja henkilöistä, kuvia, jotka eivät ole vain todellisten tapahtumain umpimähkäisiä tai orjallisia jäljennöksiä, vaan määrättyjen tunnevaikutelmien ilmaisemista ja tartuttamista silmällä pitäen suunnitelmallisesti muovattuja ja kirkastettuja, niin että niistä on karistettu pois sellaiset piirteet, mitkä olisivat olleet joko haitallisia tai ainakin tarpeettomia tar-

koitettujen tunnevaikutelmien herättämisen kannalta, sitävastoin korostettu ja tehostettu sellaisia piirteitä, jotka tämän saman tarkoituksen kannalta olivat tärkeitä ja olennaisia. Tältä kannalta käy se ihannoiminen, jota Runeberg "Tarinoissaan" on Suomen sodan henkilöihin ja yleensä Suomen kansaan nähden sangen huomattavassa määrin harjoittanut, aivan pienimpiin yksityiskohtiinsa saakka luonnollisesti ymmärrettäväksi ja selitettäväksi ja tarkoin perustelluksi. Ja mitä Runeberg on tehnyt "Tarinoissaan", sitä samaa tekee pääasiassa jokainen taiteilija aina ja kaikkialla. Taiteilijat eivät yleensä yritäkään esittää niitä tunnevaikutelmia itseään, joitten tartuttaminen muihin on heidän esityksensä varsinaisena tarkoituksena, vaan he esittävät ne näkemykset, kokemukset ja elämänkuvat, jotka aiheuttivat heissä nuo tunnevaikutelmat, ja esittävät ne elämänkuvat asianmukaisesti muovattuina ja kirkastettuina, s.o. karistaen niistä pois sen, mikä olisi kysymyksessä olevien tunnevaikutelmien herättämisen kannalta haitallista ja tarpeetonta ja korostaen ja tehostaen, mahdollisesti lisätenkin sellaisia piirteitä, jotka tuon saman tarkoituksen kannalta ovat tärkeitä ja olennaisia.[1]

Edellä esitettyä ei ole kuitenkaan käsitettävä niin, että taiteellinen tunne-ilmaisu olisi aina vain ehdottomasti välillistä ja samassa määrin välillistä. Edellä on tahdottu ainoastaan osoittaa, että taideteos on silloinkin pohjaltaan ja olemukseltaan tunne-ilmaisua, kun se ei ole suoranaista, vaan välillistä tunne-ilmaisua. Mutta muuten voi tämä tunne-ilmaisun suoranaisuus tai välillisyys olla milloin suurempi, milloin pienempi, ja sen nojallahan juuri erotetaan s u b j e k t i i v i s i a j a o b j e k t i i v i s i a taidelajeja ja taiteilijoita. Subjektiivinen on sellainen taideteos, jossa taiteilijan tunnevaikutelmat ilmaistaan verraten suoranaisesti, "subjekti", s.o. taiteilija itse tunteineen, on etualalla ja tunteita kannattavat tiedolliset ainekset, elämänkuvat,

ovat suhteellisesti taustassa vain kuin tunnevaikutelmien perusteluina ja selityksenä. Objektiivinen on sellainen taideteos, jossa taiteilijan omat tunnevaikutelmat ilmaistaan verraten välillisesti, etualalla ovat "objektit", s.o. elämänkuvat, tunteiden syyt, tunteita aiheuttaneet näkemykset ja kokemukset, ja tunteet itse ovat kätkettyinä näihin ja käyvät havaittaviksi vain kuvauksesta aiheutuvana tuloksena, teologista sanontatapaa käyttääksemme: sub cum et in. Subjektiivisina taiteina tässä mielessä on vanhastaan totuttu pitämään etenkin lyriikkaa ja säveltaidetta, kun taasen eepos, draama ja varsinkin kuvaamataiteet ovat luonteeltaan suhteellisesti objektiivisia. Mutta ei ainoastaan eri taidelajien, vaan myös saman taidelajin eri taiteilijain välillä voi tämä suhteellinen aste-ero olla havaittavana. Niin ovat esim. Chateaubriand, Victor Hugo, George Sand ja Zola kertojina epäilemättä melkoista subjektiivisempia kuin esim. Balzac, Stendhal, Mérimée ja Flaubert, Dostojevski ja Tolstoi niinikään subjektiivisempia kuin Gogol ja Gorki, Strindberg aivan verrattomasti subjektiivisempi kuin Jonas Lie, Topelius subjektiivisempi kuin Runeberg jne. Vieläpä voi tämä ero ulottua kokonaisiin taidesuuntiinkin. Ranskalainen klassisismi esim. oli epäilemättä yleisluonteeltaan paljoa objektiivisempi taidesuunta kuin ranskalainen romantiikka, jolle viimemainitulle "lyyrillinen" suoranaisuus tunne-ilmaisussa oli juuri ominaista. Uudenaikainen naturalismi taasen edusti monesti ainakin teoriassa (Flaubert, Zola ym.) niin jyrkkää objektiivisuutta, että se merkitsi samaa kuin ehdoton tunteettomuus (l'impassibilité) ja kylmyys. Taiteilijan tuli tämän objektiivisuusvaatimuksen mukaan rajoittua vain elämänilmiöitten kylmään, asialliseen toteamiseen ja nimenomaan pidättyä kaikesta omien tunteitten ilmaisusta, välillisestä niinkuin suoranaisestakin. Tällainen objektiivisuus merkitsee

kuitenkin taiteen olemuksen kieltämistä, sillä taide alkaa vasta siinä, missä elämänilmiöitä esitetään, ei enää vain ulkokohtaisesti todeten ja kylmästi selostaen, vaan taiteilijan oman tunteen värittäminä, ts. missä ilmiöiden esittäminen on omakohtaisen tunteen ilmaisua. Mutta tämä omakohtaisen tunteen ilmaisu voi vain olla joko suoranaisempaa tai välillisempää, ja siihen juuri perustuu subjektiivisen ja objektiivisen taiteen ero.

Kun yksityistä taiteilijaa sanotaan subjektiiviseksi, tapahtuu se tavallisesti moittivassa mielessä. Subjektiivisuus ei ole kuitenkaan ehdottomasti ja aina mikään vika ja epäsuunta. Se on vika vain siellä, missä se särkee tyylin, s.o. kun subjektiivinen esitystapa siirretään luonteeltaan objektiiviseen ja välillistä tunne-ilmaisutapaa vaativaan taidelajiin ja yhteyteen. Mutta omalla alallaan ja oikeissa rajoissaan on subjektiivinen taidesuunta oikeutettu niinkuin objektiivinenkin, ja kummallakin on etunsa ja rajoituksensa. Subjektiivisen taiteen etuna on sen välittömyys ja persoonallinen tuntu, rajoituksena heikompi ja ehdollisempi vakuuttavaisuus. Objektiivisen taiteen etuna taasen on juuri sen ehdottomampi vaikuttavaisuus ja vakuuttavaisuus, rajoituksena jonkinlainen viileä välillisyys ja persoonattomuus. Kuitenkin on yleisesti katsoen objektiivinen taide tunnustettava tehokkaammaksi, hienommaksi ja korkeammaksi taidemuodoksi juuri ehdottomamman vakuuttavaisuutensa ja vaikuttavaisuutensa takia. Objektiivinen taiteilija ei tyrkytä meille tunteitaan, ei pyri suoranaisesti tartuttamaan niitä meihin, monesti ei edes näytäkään niitä, vaan näyttää ainoastaan niitten syyt, s.o. asettaa eteemme elämänkuvia, jotka ovat omansa tekemään tarkoitettua tunnevaikutusta. Mutta juuri täten hän saa tunteensa tartutetuksi meihin ehdottomammin ja varmemmin kuin se, joka koettaa suoranaisesti meille tunteitaan tyrkyttää. Edellisessä tapauksessa syntyvät tarkoitetut tunteet meissä

omaehtoisesti kuin luonnon pakosta, me itse otamme ne ilmiöistä, ne ovat siis suoranaisesti meidän omaa elämystämme ja omaehtoista henkistä toimintaamme. Jälkimmäisessä tapauksessa ne "ympätään" tai sytytetään meihin syrjästä, keinotekoisesti, tyrkyttämällä ja yllyttämällä. Ja aivan niinkuin johtopäätökset, jotka me itse teemme ja olemme pakotetut tekemään selvästi tajuamistamme tosiasioista, omaehtoiseen henkiseen toimintaamme perustuvina muodostuvat meille syvemmäksi ja lujemmaksi vakaumukseksi kuin uskottamalla ja tyrkyttämällä meihin syrjästä istutetut mielipiteet, aivan samoin syöpyvät varmemmin ja syvemmälle sieluumme myös ne tunnevaikutelmat, joita ilmiöt itse omalla voimallaan meissä herättävät kuin ne, jotka suoranaisen ja persoonallisen tartuttamisen tietä saadaan meissä syntymään.

4. Tavallisen ja taiteellisen tunne-ilmauksen ero.

Sen taiteen käsityksen mukaan, jota edellä on kehitetty, on kaikki taide pohjaltaan tunne-ilmausta. Kuitenkin on jo edellisestäkin esityksestä selvästi ilmennyt, ettei suinkaan jokainen tunne-ilmaus silti ole taidetta. Tavallisen ja taiteellisen tunne-ilmauksen välillä on olennainen ero. Tämä ero on tosin jo edellisessäkin koko ajan otettu huomioon ja siten ainakin välillisesti oikein esitetty. Mutta koska tämän eron perinpohjainen ja selvä tajuaminen on taiteen olemuksen ymmärtämiseksi aivan erinomaisen tärkeä, on syytä sitä vielä tarkemmin suoranaisestikin valaista.

Että edustamamme käsitys aivan selvästi eroaa siitä esteettisestä katsantotavasta, jota tavallisesti nimitetään "ilmausestetiikaksi" ja jolla on ollut ja on edustajia sekä vanhoina että uudempina ja uusimpinakin aikoina, sitä ei

tarvitse erikoisesti huomauttaakaan. Käsityksemme mukaan kaikki taide tosin on ilmausta, mutta ei, kuten yleisen ilmausestetiikan mukaan, minkä ilmausta hyvänsä, vaan aivan määrätyn sielullisen sisällyksen, nim. tunteen, ilmaisemista. Tämän selvän ja täsmällisen rajoituksen kautta tulee torjutuksi se painava vastaväite, joka aina voidaan tehdä taidetta yleensä vain ilmaukseksi selittävää käsitystä vastaan; se vastaväite nim. että tällöin myöskin kaikki ajatuksen ilmaus, kieli, eleet, liikkeet, ilmeet ja lopulta yleensä kaikki ulkonaisesti havaittava sielullinen toiminta tulisi olemaan taidetta.[1]

Mutta ei vielä jokainen tunteen ilmauskaan semmoisenaan ole taidetta. Kun iloinen nauraa, ehkäpä hyppii ja tanssiikin, surullinen itkee ja voihkii, suuttunut purkaa kiukkuaan voimasanoin ja rajuin elein tai puhkien ja sähisten, niin kaikki tämä on tosin tunteen ilmausta, mutta taidetta se ei ole. Eipä sillä ole edes vielä mitään tekemistä taiteen kanssa. Taiteellinen tunteenilmaus voidaan siis heti ainakin siinä suhteessa erottaa tavallisesta, että taiteellista ei ole vaistomainen tunteen p u r k a u s, joka ei ole tarkoitettu kenellekään eikä tähtää mihinkään, vaan on ainoastaan liiallisen tunnepaineen laukaisemista avaraan ilmaan. Vastakohtana tällaiselle vaistomaiselle, umpimähkäiselle ja kohteettomalle tunteen purkaukselle on taiteellinen tunteen ilmaus jollekin tai joillekin tarkoitettua ja johonkin tähtäävää, suunnitelmallista, harkittua ja tarkoituksellisesti muovattua oman tunteen i l m a i s e m i s t a, s.o. tiedoksi saattamista, tai oikeammin havaittavaksi tekemistä. Taiteellinen tunteen ilmaus edellyttää siis aina yleisöä eli seurakuntaa, s.o. toisia tuntevia olentoja, joille oma tunne ilmaistaan, ja on siis ihan ydinluonteeltaan alunpitäen kohteellista ja sosiaalista. Muutenhan olisikin jokainen yksinäinen itkunhyrähdys tai ilonailahdus, jokainen hiljaisten hetkien kohteettomana ilmaan haihtuva huokaus, jokainen kaihon, vihan,

epätoivon tai minkä muun mielialan purkaus, jota ei ainoakaan vieras korva kuule eikä silmä näe, taidetta ja jokainen ihminen taiteilija. Tällaisesta tavallisesta, vaistomaisesta, päämäärättömästä ja kohteettomasta tunteen p u r k a u k s e s t a eroaa taiteellinen tunteen ilmaus ensinnäkin sen kautta, että se on tarkoituksellista, harkittua, määräperäistä ja kohteellista tunteen i l m a i s e m i s t a m u i l l e.

Mutta tällä ei taiteellinen tunteenilmaus ole suinkaan vielä riittävästi erotettu kaikenlaisista muista tunteenilmauksista, sillä ei läheskään kaikki tarkoituksellinen, harkittu, määräperäinen ja kohteellinen tunteen ilmaiseminenkaan ole taidetta. Kun esim. sanomalehtikiistoissa kynäilijät, tavallisesti sangen pian alkuperäisestä asiasta kokonaan loitottuaan, lopulta usein ponnistavat molemmin puolin kaiken kekseliäisyytensä vain löytääkseen mitä voimakkaimpia ja iskevimpiä ilmauksia sille vihalle ja halveksimiselle, jota he tuntevat vastustajaa kohtaan tai asianajajat oikeudessa tai kiistelijät valtiollisissa väittelyissä panevat liikkeelle kaiken terävyytensä, ammattitaitonsa ja sanasukkeluutensa saadakseen vastustajan mitä musertavimmin nolatuksi ja mustatuksi, niin epäilemättä ovat ne lauseet ja käänteet, joita tällöin käytetään, asianomaisen käyttäjän omakohtaisen tunteen ilmauksia, vieläpä tunteenilmauksia, joitten tarkoituksellinen, harkittu, määräperäinen ja kohteellinen luonne on aivan liiankin silmään pistävä. Mutta taiteen kanssa näillä tunteenilmauksilla ei silti ole mitään tekemistä. Joskin siis tarkoituksellisuus ja määräperäisyys yhtäältä riittää erottamaan taiteellisen tunteenilmauksen vaistomaisesta tunteenpurkauksesta, niin ei se toisaalta kykene erottamaan taiteellista tunteenilmausta muunlaisista tarkoituksellisista tunteenilmauksista. Jotta tämä erottaminen onnistuisi, ei riitä, että vain todetaan taiteellisen tunneilmauksen tarkoituksellisuus, täytyy myös tarkemmin osoittaa, mikä tarkoitus ja päämäärä tai-

teellisella tunteenilmauksella on. Tämä on tosin edellä jo tullut monesti ainakin välillisesti sanotuksi, mutta on syytä tässä vielä se selvästi ja painokkaasti suoranaisestikin lausua. Taiteellisen tunne-ilmaisun tarkoituksena ja päämääränä on s i i r t ä ä o m a t u n n e t o i s i i n, saattaa toiset tuntemaan samaa tai samoin kuin asianomainen itse on tuntenut, tai — käyttääksemme edellä useimmin käytettyä ja ehkä sattuvinta sanontatapaa —: tartuttaa oma tunne muihin. Kiistelijä tai riitelijä, joka purkaa vihaansa ja halveksumistaan vastustajaansa kohtaan, ilmaisee kyllä omaa tunnettaan ja ilmaisee sitä jollekin tai joillekin, ennen kaikkea juuri vastustajalle itselleen. Hänen tunne-ilmauksensa on siis kyllä kohteellista tunteen ilmaisemista eikä suinkaan kohteetonta tunnepurkausta. Se on myöskin tarkoituksellista ja määräperäistä, vieläpä ehkä hyvinkin harkittua ja taidokkaasti muovattua. Mutta se ei ole taidetta, koska sillä ei ole s e tarkoitus, mikä taiteellisella tunteen ilmaisulla on, nim. oman tunteen tartuttaminen siihen tai niihin, joille se ilmaistaan. Kiistelijä tai riitelijä ei voi mitenkään kuvitellakaan saavansa sanoillaan tartutetuksi vastustajaansa sitä halveksumista ja vihaa, jota hän tätä kohtaan tuntee ja jota hän koettaa mitä tehokkaimmin ja iskevimmin tälle ilmaista, eikä tämä suinkaan ole eikä voikaan olla hänen tunnepurkaustensa tarkoitus. Hänen tunnepurkaustensa tarkoituksena on vain omien kuohuvien ja kiehuvien tunteiden keventäminen ja vastustajan mahdollisimman kirpeä ja syvälle sattuva suututtaminen ja haavoittaminen.

On siis tarkoin huomattava, ettei taiteellinen tunteiden tartuttaminen ole tarkoituksellista vain siinä mielessä, että päämääränä olisi herättää toisissa yleensä joitakin tunteita, mitä hyvänsä, keinolla millä hyvänsä. Taiteellisen tunneilmaisun tarkoitus on paljoa täsmällisemmin määrätty. Tarkoituksena on siirtää juuri omat tunteet toisiin, s.o. saattaa

toiset tuntemaan samaa, mitä asianomainen itse tuntee, ja tämä siirtäminen tapahtuu yleensä siten, että omat tunteet tehdään havainnollisiksi, s.o. meille esitetään sellaisia aistimuksia, näkemyksiä, yleensä elämänkuvia, jotka soveltuvat juuri noitten tunteitten kannattajiksi ja herättäjiksi. Meidän esittämäämme taiteen käsitykseen eivät siis ollenkaan satu ne vastaväitteet, joita juuri usein tehdään sellaisia tunne-ilmaukseen pohjautuvia taiteen selityksiä vastaan, joissa taiteellista tunne-ilmausta ja tunteen herättämistä ei ole sen tarkemmin erotettu muunlaisesta tunteiden herättämisestä. Huomautetaan esim., että jos taide olisi vain joittenkin tunteiden herättämistä toisissa, niin silloinhan mm. jokainen kokki, joka keitoksillaan tahtoo herättää ja onnistuu herättämään syöjissä mieluisia tunteita, olisi taiteilija, samoinkuin myöskin jokainen säikyttelijä, ärsyttelijä, kiusantekijä, ilveilijä, vieläpä alkoholin tai muitten huumaavien aineitten tarjoilija, sillä kaikki nämähän kieltämättä voivat monesti onnistua aivan erinomaisesti herättämään muissa haluamiansa tunteita.[1] Tällainen huomautus voi kyllä sattua sellaiseen taiteen selitykseen, jonka mukaan taide on vain joittenkin tunteiden herättämistä. Mutta se ei satu ollenkaan meidän esittämäämme taiteen käsitykseen, sillä me emme ole sanoneet taiteen olevan vain yleensä joittenkin tunteiden herättämistä toisissa, vaan me olemme sanoneet taiteen olevan omien tunteiden havainnollistuttamisen tietä tapahtuvaa siirtämistä toisiin, ja kokeista, säikyttelijöistä, kiusantekijöistä, ilveilijöistä tai muista temppuilijoista ei voi suinkaan sanoa, että he havainnollistuttaisivat omia tunne-elämyksiään saadakseen ne siirretyiksi toisiin, sillä he eivät itse ensinnäkään ollenkaan tunne sitä, mitä he kujeillaan ja tempuillaan koettavat saada toiset tuntemaan, ja toiseksi he eivät myöskään pue mitään tunteita havainnollisiin muotoihin, sanalla sanoen: he eivät tee

ollenkaan sitä, mitä taiteilija meidän esittämämme taiteen käsityksen mukaan tekee.

Kun taiteellisen tunne-ilmaisun tarkoituksena ja päämääränä on siis ei vain omien tunteiden purkaminen ja keventäminen, ei myöskään yleensä joittenkin tunteiden herättäminen toisissa, vaan nimenomaan omien tunnetilojen ja mielialojen siirtäminen eli tartuttaminen toisiin, niin täytyy taiteilijan luonnollisesti käyttää myös sellaisia keinoja, jotka vievät juuri tähän päämäärään. Millä keinolla yleensä omien tunnetilojen siirtäminen ja tartuttaminen toisiin paraiten tapahtuu, se taasen on tullut jo edellisessä seikkaperäisesti selitetyksi. Mehän olemme todenneet sen suuren sielullisen peruslain että tunnetilojen siirto voi yleensä tapahtua paraiten vain tiedollisten ainesten avulla ja välityksellä. Sen, joka tahtoo tartuttaa oman tunteensa toisiin, täytyy senvuoksi ennen kaikkea siirtää tarpeellinen määrä tarkoituksenmukaisesti muovattua 'tartunta-ainesta" toisiin, s.o. hänen on loihdittava toisten havaittavaksi sellaisia aistimuksia, mielikuvia, näkemyksiä, jotka ovat omansa synnyttämään juuri niitä tunteita, joita siirtää tahdotaan. Tästä johtuu taiteelliselle tunteen ilmaisijalle se ylen tärkeä seuraamus, että hänen päätehtäväkseen tulee, ei vain itse tunteen ilmaiseminen semmoisenaan, vaan tarkoituksenmukaisen, s.o. mahdollisimman tartuttavasti vaikuttavan havaintoverhon eli ulkonaisen muodon luominen tunne-ilmaukselle. Tämän tunne-ilmauksen havaintoverhon luominen ja suunnitelmallinen muovaaminen vasta on varsinaista taiteellista toimintaa. Missä se alkaa, siellä vasta alkaa taide. Tunne-ilmaus käy siis taiteelliseksi vasta siellä, missä pääasiaksi tulee ei enää itse ilmaus semmoisenaan, vaan ilmauksen tarkoituksenmukainen, s.o. mahdollisimman tartuttavasti vaikuttava, muovailu eli muotoilu. T a i t e e l l i n e n t u n n e - i l m a u s, erotukseksi kaikista muunlaisista tunne-ilmauksista, o n s i i s t a r k o i t u k s e l l i-

sesti ja suunnitelmallisesti omien tunnetilojen ja mielialojen tartuttamista muihin silmälläpitäen havainnolliseksi muotoiltu ja muovailtu tunne-ilmaus, joka myös saavuttaa tarkoituksensa, s.o. tartuttaa esittäjän tunteet muihin. Vaistomainen, välitön tunteen purkauskin, kuten esim. iloisen nauru tai surullisen itku, voi kyllä vaikuttaa joihinkin määrin tartuttavasti, kuten yleensä kaikki vilpittömät tunteen purkaukset, ja saattaa niin ollen toiset tuntemaan samaa, mitä asianomainen itse tuntee. Mutta sellainen tunteen purkaus ei ole taidetta, sillä sillä ei ole päämääränä oman tunteen tartuttaminen muihin eikä tunteelle ole tätä päämäärää silmällä pitäen suunnitelmallisesti luotu ja muovattu tarkoituksenmukaista ilmaisumuotoa. Sellainen tunteenpurkaus on siis pelkkä villin luonnon tuote, josta puuttuu tarkoituksellinen ja suunnitelmallinen muotoilutyö, ja se tartuntatulos, minkä se aiheuttaa, on sattuman ja luonnon tuote eikä suunnitelmallisen työn saavutus. Toisaalta taasen on kyllä esim. ärsyttelijän, herjaajan, juoniniekan, kiusantekijän, kujeilijan ja kaikenlaisten muitten "tunteitten nostattajain" menettely kyllä tarkoituksellista ja määräperäistä, ehkäpä vielä hyvinkin kekseliäästi suunniteltua ja taitavasti harkittua, mutta ne tunteet, jotka täten on saatu toisissa syntymään, eivät ole syntyneet taiteellisen toiminnan avulla, sillä nehän eivät ole suunnitelmallisesti muovatun havaintoverhon välityksellä toisiin siirrettyjen omien tunteiden aiheuttamaa tartuntaa. Puuttuu siis kaiken taiteellisen toiminnan perusedellytykset: omat tunne-elämykset ja niille muovattu tartuttava havainnollinen verho.

Tämä kyky löytää ja luoda omille tunne-elämyksille tartuttava havaintoverho vasta on varsinaisen taiteilijakyvyn erikoisuus. Se seikka selittää samalla, miksi vain niin harvat ihmiset ovat todella taiteilijoita, vaikka niin monet, tai

tavallaan oikeastaan kaikki, kykenevät tuntemaan enemmän tai vähemmän syvästi ja voimakkaasti ja elämänsä varrella kokevat moninaisia tunne-elämyksiä. Tietysti tuntemiskykykin on eri ihmisillä hyvin erilainen. On paljon ihmisiä, jotka yleisen sielullisen mataluutensa takia eivät koskaan kykenisikään kokemaan mitään suuria ja syviä tunne-elämyksiä. Sellaiset ihmiset eivät luonnollisesti koskaan voisi myöskään taiteellisesti ilmaista mitään suuria ja syvällisiä tunne-elämyksiä eivätkä niitä muille välittää, sillä kukaan ei voi taiteessakaan antaa sellaista, mitä hänellä itsellään ei ole eikä kohota yli sielullisten mittojensa. Tämän takia riippuu kyllä taiteilijan vaikuttamiskyky ja hänen yleinen merkityksensä ja arvonsa taiteilijana myös hänen tunnekyvystään, sen voimasta, rikkaudesta ja syvällisyydestä. Mutta taiteilijakyvyn varsinainen ratkaiseva tunnus ei ole sittenkään tuntemiskyky, vaan ilmaisemiskyky. Edellinen on kuitenkin pohjaltaan, tosin sangen eriasteisena, yleisinhimillinen ominaisuus, jälkimmäinen on harvojen valittujen erikoislahja. Goethen sanat: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide"* voi senvuoksi ulottaa ilmaisemaan yleensä taiteilijan ja maallikon välistä eroa. Tavallinen maallikko todellakin tuskassaan samoinkuin ilossaankin "mykistyy", s.o. ei löydä tunteilleen tyhjentävää, tartuttavasti havainnollistuttavaa ilmausta; hän korkeintaan vain sammaltelee ja änkyttää ja kykenee ainoastaan katkonaisin viittauksin antamaan jonkin aavistuksen siitä, mitä hänen sisässään liikkuu, mutta ei valamaan sitä sellaisiin rikkaisiin, eläviin ja havainnollisiin kuviin, jotka kykenisivät tyhjentävästi ilmaisemaan hänen mielialojaan ja välittämään niitä muille. Taiteilijalle sitävastoin on annettu lahja

* »Sen sijaan, että (tavallinen) ihminen tuskassaan mykistyy, antoi minulle (taiteilijalle) joku jumala kyvyn ilmaista mitä kärsin.»

ei ainoastaan tuntea — mitä kaikki voivat suuremmassa tai vähemmässä määrässä — vaan myöskin löytää tunteelleen tyhjentävästi havainnollistuttava ja tartuttava ilmaus.

Kun nyt tunne-ilmauksen hahmoilu eli muotoilu on taiteellisessa toiminnassa näin olennainen asia, sen varsinainen ydin ja tunnusmerkki, niin on hyvin tarpeellista, että ne esteetikot, jotka koettavat yleensä tunne-ilmauksesta lähtien päästä taiteen olemukseen käsiksi, panevat aivan erikoista painoa tähän tunne-ilmauksen muotoilutoimintaan. Sillä jos he tämän muotoilutoiminnan sivuuttavat tai siihen ainoastaan ohimennen viittaavat, jää heidän taiteen selityksensä hyvin painaville vastaväitteille alttiiksi. Tämän vaaran ovatkin erinäiset tämän yleissuunnan esteetikot selvästi tajunneet ja riittävästi torjuneet. Niin on esim. Y r j ö H i r n "Esteettinen elämä" teoksessaankin ja jo ennemmin taiteen alkua koskevassa tutkimuksessaan sangen perusteellisesti ja monipuolisesti valaissut muotoilun merkitystä taiteellisessa toiminnassa ja yleensä hyvin sattuvin ja osuvin piirtein selvittänyt tavallisen ja taiteellisen tunne-ilmauksen eroa. Sama pyrkimys, ehkä vieläkin innokkaampana, on ilmeisesti ollut myös E r n s t M e u m a n n i l l a.[1] Meumann on kuitenkin muotoilutoiminnan pohjaltaan varsin oikeutetussa tehostamisessa mennyt ehkä liiankin pitkälle. Ei niin, että hän olisi esittänyt muotoilutoiminnan tärkeämmäksi kuin se on, vaan siten, että hän pitää muotoilutoimintaa — hän nimittää sitä yleisimmällä nimityksellä "teosvaikuttimeksi" tai "esittämisvaikuttimeksi" ("Werkmotiv oder Darstellungsmotiv"), johon sisältyy muotoiluvaikutin ("Formmotiv") — ilmaisutoiminnan rinnalla aivan itsenäisenä ja uutena tekijänä, joka ei millään tavalla johdu ilmaisutoiminnasta (Syst. s. 55). Tällöin ei taiteellisen toiminnan eri puolien eli asteiden keskinäinen suhde tule nähdäkseni aivan oikein esitetyksi. Tämä suhde on melkoista läheisempi ja kiinteämpi kuin Meumann

otaksuu ja esittää. Taiteellisen toiminnan alku-ituna täytyy epäilemättä pitää vaistomaista, kohteetonta ja päämäärätöntä tunteen purkausta. Mutta tällaisesta tunteen purkauksesta johtaa kieltämättä aivan luonnollinen silta kohteelliseen, määräperäiseen tunteen ilmaisuun. Ihmisluonnossahan on aivan alkuperäinen, poistumaton tarve saada ilmaista tunteensa, niinkuin ajatuksensakin, jollekin tai joillekin toisille tunteville olennoille, joitten rinnassa meidän tunteemme voisivat herättää osanottoa tai ainakin vastakaikua. Tuottaapa ihmisluonnolle jonkinlaista tyydytystä jo pelkästään se tieto, että vain on saanut keventää sydäntään jollekin, ilmaista tunteensa toiselle tuntevalle olennolle, suhtautuipa tämä sitten meidän tunteeseemme miten hyvänsä. Tämän takia onkin jokaisella vaistomaisella, päämäärättömällä tunteen purkauksella aivan luonnostaan pyrkimys muuttua, niin pian kuin olosuhteet sen sallivat, kohteelliseksi, määräperäiseksi tunteen ilmaisuksi. Jokainen kohteeton tunteen purkaus odottaa ja etsii elävää, tuntevaa olentoa, jota kohti se voisi kääntyä, ja vain siellä, missä soveliasta sellaista ei ole, se purkautuu avaraan ilmaan. Mutta niin pian kuin kohteettomasta tunteen purkauksesta on tullut kohteellinen tunteen ilmaisu, johtuu taasen tämän luonnosta, että tämä kohteellinen tunteen ilmaisu rupeaa etsimään itselleen mahdollisimman elävästi ja tyhjentävästi havainnollistettua ja mahdollisimman tehokkaasti vaikuttavaa ulkonaista ilmaisumuotoa. Onhan aivan luonnollista, että se, joka tahtoo saada ilmaistuksi tunteensa toiselle tai toisille tunteville olennoille joko vain keventääkseen omaa raskasta sydäntään tai saavuttaakseen ymmärtämystä, vastakaikua, ehkäpä osanottoakin, — on aivan luonnollista, että hän koettaa kaikella muotoa antaa toisille mitä täydellisimmän, elävimmän ja selvimmän käsityksen ja kuvan siitä, mitä hänen sisässään liikkuu. Jokaisen tunne-ilmaisun, niinkuin ajatusilmaisunkin, täytyy

aivan luontonsa voimasta pyrkiä olemaan mitä parasta ilmaisua, s.o. niin pian kuin tunnetta kerran tahdotaan toisille ilmaista, on aivan luonnollista, että se koetetaan ilmaista niin tyhjentävästi ja vaikuttavasti kuin mahdollista. Tällöin johtaa tunteen ilmaisijaa sekä vaisto että myöskin tietoinen harkinta pian juuri sille tielle, jolla tunteiden ilmaisu paraiten ja vaikuttavimmin voi tapahtua, nim. havainnollisten kuvien käyttämiseen, s.o. taiteelliseen muotoiluun. Näin siis kohteellinen ilmaisupyrkimys, missä se kerran on olemassa, johtaa aivan itsestään ja luonnon pakosta havainnollisen ilmaisumuodon etsintään ja muovailuun, ts. taiteelliseen muotoiluun. Tunteiden taiteellisten ilmaisumuotojen synty- ja kehityshistoriassa ovat sitten, kuten eritoten H i r n on osoittanut, varsin todennäköisesti tunteiden ilmaisumuotojen ensimmäisille etsijöille ja muovaajille voineet tarjota tärkeääkin apua aivan toisilla aloilla ja toisia tarkoituksia varten syntyneet ja kehitetyt ilmaisumuodot, etenkin ne ilmaisumuodot, jotka ovat syntyneet ajatusten ilmaisun, eroottisen viehättämisen, työhön ja sotaan suuntautuvan kiihottamisen ja taikavaikutuksen tarpeita varten. Mutta miten nämä tunne-ilmaisun ulkonaiset havaintomuodot kehityshistoriallisesti lieneekään löydetty, kaikessa tapauksessa johtuu pyrkimys niitten etsintään ja siten välillisesti niitten löytäminenkin aivan suorastaan ja välttämättömästi jo itse tunne-ilmaisun luonteesta. Tunne-ilmaisun ja ilmauksen taiteellisen muotoilun välillä ei ole siis olemassa sellaista syvää sillatonta juopaa, kuin Meumann otaksuu siinä olevan, eikä muotoilu ole ilmaisun rinnalla niin ehdottomasti uusi ja itsenäinen tekijä kuin Meumann väittää. Päinvastoin vie ilmaisu aivan luonnostaan muotoiluun, niinkuin ilmaisu itse vuorostaan aivan luonnollisesti johtuu purkauksesta. Tällä ei ole suinkaan kielletty, ettei alkuperäinen vaistomainen tunteenpurkaus, kulkiessaan näitten kehitysasteitten läpi, hyvin

suuresti muuttaisi luonnettaan ja ettei suunnitelmallisesti muotoiltu ja muovattu taiteellinen tunteenilmaus olisi jotakin toista kuin vaistomainen, luonnontilainen tunteen purkaus. Päinvastoin: tätä olennaista ja tärkeää eroahan edellisessä juuri on seikkaperäisesti valaistu ja korostettu. Jos tila sallisi niin syvälle yksityiskysymyksiin poiketa, niin olisi epäilemättä mielenkiintoista ja valaisevaa vielä erikoisesti osoittaa, miten nimenomaan muotoilutoiminta, tietoisesti harkitun ja älyllisesti suunnitelmallisen luonteensa takia, on omansa tärkeällä tavalla muuttamaan tunne-ilmauksen luonnetta vaikuttaen siihen hillitsevästi ja järjestävästi, yhtäältä kyllä, juuri hyvin muovatun ja selkeästi havainnollistuttavan ilmaisumuodon voimasta, kohottaen sen tehoa ja vaikuttavaisuutta, antaen tunteelle kantavuutta, pontta ja kiinteää pysyväisyyttä, mutta toisaalta, älyllisen ja järjestelevän luonteensa takia, tyynnyttäen, kahlehtien, jopa tavallaan tukahduttaenkin sitä.[1] Juuri tästä taiteellisen muotoilun tunne-ilmaisun luonnetta muuntelevasta vaikutuksesta esittää Meumann, ja vielä enemmän Hirn hyvin valaisevia ja varteen otettavia huomautuksia. Mutta niin oikeaa kuin se kaikki onkin ja niin suuri ja tärkeä kuin onkin ero jo muovailemattoman kohteellisen tunne-ilmaisunkin ja kypsästi muotoillun ja viimeistellyn taiteellisen tunne-ilmauksen ja vielä enemmän tämän viimemainitun ja vaistomaisen tunnepurkauksen välillä, niin johtaa sittenkin taiteellisen toiminnan alku-itiöstä, vaistomaisesta tunteenpurkauksesta, katkeamaton silta saman toiminnan kypsään lopputulokseen, täydellisesti muotoiltuun tunne-ilmaukseen. Tätä taiteellisen toiminnan eri asteitten tai puolien luonnollista, elimellistä johtuvaisuutta toisistaan ei Meumann nähdäkseni esitä oikein, minkä vuoksi hänen esityksensä tässä kohden vaatii tärkeää oikaisua.

Kun edellä on tarkoituksellisuus asetettu taiteellisen

tunne-ilmauksen tärkeäksi olennaistunnusmerkiksi, on ehkä selvyyden vuoksi vielä lisättävä, että tarkoituksellisuudella tällöin ymmärretään etusijassa ulkokohtaista (objektiivista) tarkoituksellisuutta. Taiteilijalla itsellään ei tarvitse välttämättä olla selvästi tajuttuna omakohtaisena tarkoituksena omien tunteittensa tartuttaminen muihin teoksensa avulla, — vaikka epäilemättä on luonnollisinta, että näinkin on laita —, mutta hänen työllänsä ja teoksellansa pitää, ulkokohtaisesti katsottuna, olla tämä tarkoitus. Taiteellinen työ tähtää tunteiden tartuttamiseen, vaikkei sen tekijä omasta puolestaan siitä tietäisikään tai itse puolestaan tähtää ehkä jonnekin muualle. Ja että taiteellinen toiminta ja sen tulos, taideteos, tähtää juuri tunteiden tartuttamiseen, se selviää siitä, että tämän tarkoituksen ja taiteellisen toiminnan luonteen ja laadun välillä on ilmeinen vastaavaisuus. Taideteos käy ymmärrettäväksi vain tämän tarkoituksen pohjalta, s.o. tunteiden tartuttamiskeinona, ja toisaalta tämä tarkoitus ilmeisesti edellyttää juuri taideteoksen tapaista keinoa.

5. Tunnetartunnan suhteellisuus ja riippuvaisuus.

Ollakseen taideteos täytyy inhimillisen toiminnan tuotteen täyttää kolme perusehtoa. Sen täytyy ensinnäkin olla tekijänsä oma tunne-elämän ilmaus. Toiseksi sen täytyy olla tartuttavaksi tarkoitettu ja sitä varten asianmukaisesti havainnollisesti muotoiltu ja muovailtu tunne-elämän ilmaus. Kolmanneksi sen täytyy myös saavuttaa tarkoituksensa ja vaikuttaa tartuttavasti, s.o. kyetä siirtämään ilmaisijan omat tunteet muihin.

Ilmeisesti on tämä viimeinen ehto, tunne-ilmauksen tosiasiallinen tartuttavaisuus, lopullisesti ratkaisevin. Se-

hän se vasta tekee teoksen lopullisesti taideteokseksi, että ne omat tunteet, joita ilmaistaan nimenomaan tarkoituksessa tartuttaa ne muihin, todella myös onnistutaan muihin tartuttamaan. Ei tahto eivätkä tarkoitukset vielä tee ketään taiteilijaksi — silloinhan jokainen kankaan tuhrija ja runojen ja näytelmien sepustelija voisi olla taiteilija — vaan taiteilijaksi tekevät ihmisen lopullisimmin kyky ja saavutukset. Taide on taitoa (Kunst ist Können), ja täsmällisemmin lausuttuna on tämä taiteessa kysymykseen tuleva taito kyky tartuttaa muihin omat tunteet.

Kun nyt siis tunne-ilmauksen tartuttavaisuus on näin ratkaiseva taideteoksen tunnus, näyttäisi jokaisen taideteoksen, joka kerran todella on taideteos, täytyvän vaikuttaa aina ja ehdottomasti tartuttavasti ja vaikuttaa niin kaikkiin. Sillä jos jokin teos ei jossakin tapauksessa todella vaikuta tartuttavasti, niin silloinhan siltä puuttuu taideteoksen ratkaisevin tunnus, ja niin ollen täytyy kysyä, millä oikeudella sitä enää voidaan sanoa taideteokseksi.

Todellisuudessa ei taideteosten tartuttavaisuus kuitenkaan ole näin ehdoton ja muuttumaton, vaan päinvastoin hyvinkin vaihteleva ja moninaisista seikoista riippuva. Sama teos voi vaikuttaa ei ainoastaan eri ihmisiin hyvinkin eri suuressa määrin tartuttavasti, jopa joihinkin nähden olla kokonaankin tartuttavaa voimaa vailla, vaan vieläpä samaankin henkilöön nähden voi saman teoksen tartuttamisvoima olla eri oloissa ja tilanteissa sangen erilainen. Eihän tämän viimeksi mainitun seikan valaisemiseksi tarvitse muuta kuin viitata siihen suuresti erilaiseen vaikutukseen, mikä samalla taideteoksella voi olla meihin eri ikäkausina. Lapsuus- ja nuoruusikämme lempiteokset, jotka ehkä ovat olleet meille mitä syvimmän liikutuksen ja korkeimman innostuksen aiheuttajina ja sellaisina säilyneet verrattoman kauniina muistossa, kadottavat usein tämän ihanan sädehohteensa, jos olemme kyllin varomattomia palatak-

semme niihin vielä myöhemmällä iällä. Saammehan sitäpaitsi jokainen alituiseen havaita tosin ehkä pienempiä, mutta sitä oikullisempia ilmeisesti vain hetkellisistä mielialoista, tilanteista ja olosuhteista riippuvia vaihteluja saman teoksen samallakin ikäkaudella meihin tekemässä vaikutuksessa.

Taideteoksen tosiasiallinen tartuttavaisuus ei ole siis, niinkuin sen näyttäisi pitävän olla, mikään ehdoton ja muuttumaton suure, vaan se on päinvastoin hyvinkin vaihtelevainen ja riippuvainen. Ja tämä tunnetartunnan vaihtelevaisuus ja riippuvaisuus on niin tärkeä seikka, että se välttämättä vaatii tarkempaa selvittelyä. Selvittelyyn on sitäkin suurempi syy, kun tämä taideteoksen vaikutuksen vaihtelevaisuus ja riippuvaisuus ei ole uudemmassakaan estetiikassa tullut ainakaan riittävästi suoranaisen ja perusteellisen selvittelyn esineeksi. Meidän on osoitettava, mistä tämä ilmiö riippuu, miten se on nimenomaan esittämämme taiteen käsityksen pohjalta selitettävissä ja onko se yleensä sen pohjalta selitettävissä, sekä vihdoin, miten se soveltuu esittämämme taiteen käsityksen kanssa yhteen.

Silloin on kai syytä kaikkein ensiksi huomauttaa, että on ollut ajattelijoita, jotka selittäen taiteen olemuksen samalta yleiseltä pohjalta kuin me sen olemme selittäneet, kuitenkin kokonaan kieltävät taiteellisen tunnetartunnan vaihtelevaisuuden ja riippuvaisuuden ja päinvaistoin väittävät, että todellinen taide vaikuttaa aina ja ehdottomasti kaikkiin tartuttavasti. Niin tekee esim. L e o T o l s t o i. Tolstoin mielestä on sellainen taide, joka ei ole tajuttavaa kaikille tervejärkisille ja terveaistisille ihmisille eikä vaikuta kaikkiin, huonoa ja turmeltunutta taidetta, hyvä ja oikea taide vaikuttaa aina ja ehdottomasti kaikkiin ja on kaikille tajuttavaa.[1] ”Taideluoma”, sanoo Tolstoi, ”eroaa kaikista muista henkisen toimin-

nan tuotteista siinä, että sen kieli on kaikille tajuttavaa ja että se tartuttaa kaikki ilman erotusta. Jonkun kiinalaisen itku tai nauru vaikuttaa minuun aivan yhtä tartuttavasti kuin jonkun venäläisen itku tai nauru, aivan samoin myöskin maalaus- ja säveltaide sekä runouden tuotteet, jos nämä ovat käännetyt kielelle, jota ymmärrän" (Was ist Kunst, s. 141). Tolstoi lisää nimenomaan, että oikean taiteen vaikuttavaisuus on riippumaton vastaanottajan älyllisestä ja tiedollisesta kehityskannasta eikä edellytä, kuten tiede ja yleensä älyllinen toiminta, erikoista valmistautumista ja määrättyjä tietoja (s. 142). "Jos jokin taideteos ei vaikuta johonkin ihmiseen, ei sen vuoksi", väittää Tolstoi, "ole oikeutta sanoa, että tämä johtuisi asianomaisen ymmärtämyksen puutteesta, vaan tästä on tehtävä ainoastaan se päätelmä, että sellainen teos joko on huonoa taidetta tai ei ole taidetta ollenkaan" (s. 142). Hiukan samanlaista ajatusta kuin Tolstoi aidon taiteen kaikkiin normaali-ihmisiin tehoovasta vaikutuksesta esitti jo 17-sataluvun alussa ranskalainen apotti D u b o s vaikkei yhtä jyrkässä muodossa.

Nämä Tolstoin väitteet ovat ilmeisesti ristiriidassa kiistattomien kokemustosiasiain kanssa. Jokainen tietää, ettei parhaintenkaan taideteosten vaikutus ole samanlainen kaikkiin ihmisiin eikä edes samaankaan ihmiseen kaikissa oloissa ja tilanteissa. Se tartuttava voima, mikä jollakin taideteoksella on, voi tulla heikennetyksi tai kokonaan tyhjäksi tehdyksi joittenkin estävien syitten takia, jotka ovat kokonaan riippumattomat taideteoksesta itsestään. Tämä tosiasia, — mikä muuten on aivan erikoisen ilmeinen Tolstoihin itseensä nähden, — on niin kiistämätön ja kaikille tunnettu, ettei siitä ole tarvis keskustellakaan. Kysymys onkin vain: mistä tämä tosiasia johtuu ja miten se on selitettävä?

Kun lähdetään sen taiteen käsityksen pohjalta, joka

tässä on esitetty, selviää, että taideteosten vaikutuksen täytyy olla juuri sillä tavalla vaihtelevainen ja riippuvainen kuin se todellisuudessa tunnetusti on, ja tämän saman käsityksen pohjalta selviävät myöskin tämän vaihtelevaisuuden syyt. Kun Tolstoin itsensä esittämä taiteen käsitys pitää kaikessa pääasiassa yhtä tässä esitetyn kanssa, on sitä ihmeellisempää, että Tolstoi voi kieltää taideteosten vaikutuksen vaihtelevaisuuden, vaikka tämä vaihtelevaisuus aivan välttämättä seuraa Tolstoin itsensäkin esittämästä taiteen olemuksen käsityksestä.

Niin pitkälle on Tolstoi tosin oikeassa, että tunne-ilmaus, siis se kieli, jota taide meille puhuu, on luonnostaan yleistajuisempaa ja senvuoksi myös välittömämmin ja yleisemmin vaikuttavaa kuin ajatusilmaus, jonka tajuaminen ja vaikutus riippuu paljoa enemmän vastaanottajain henkisestä kehityskannasta. Jokainen yleisinhimillinen tunteenilmaus on yleensä kaikille inhimillisille olennoille välittömästi tajuttava, vieläpä luonnostaan joihinkin määrin tartuttavastikin vaikuttava, mikäli se on vilpitön, s.o. mikäli meistä tuntuu, että ilmauksen takana todella on tunnetta. Senvuoksi on totta, että niin hyvin kiinalaisen kuin venäläisen itku tai nauru, mikäli se meistä tuntuu vilpittömältä, vaikuttaa meihin joihinkin määrin tartuttavasti, s.o. sillä on pyrkimys saada meidät itkemään tai nauramaan mukana. Mutta tämä ei suinkaan vielä tiedä sitä, että yleensä tunne-ilmausten ja erityisesti taiteellisten tunne-ilmausten tosiasiallinen tartuttavaisuus olisi ehdoton ja kaikista esteistä riippumaton, niin että jokainen tunne-ilmaus, ja erityisesti jokainen taideteos, jolla kerran on tartuttava voima, synnyttää tunnetartunnan aina ja kaikissa. Ei se seikka, että yleensä jokaisella vilpittömällä tunne-ilmauksella on p y r k i m y s herättää tunnetartuntaa, suinkaan merkitse sitä, että se myös sen aina, kaikissa ja kaikkialla herättää. Jos me näemme jonkun ihmisen oikein sydämen pohjasta

nauravan, niin meissä epäilemättä herää aivan välittömästi jonkinlainen ylimalkainen taipumus nauraa mukana ja usein me jonkinverran naurammekin mukana jo ennenkin, kuin naurun syyn tiedämme, "luoton" nojalla, s.o. siinä hyvässä uskossa, että nauruun on pätevä syy. Mutta tätä "luottoa" emme myönnä kauaksi, tunneluotto on päinvastoin hyvin lyhytaikaista. Nauraaksemme edelleen me tahdomme tietää, mistä syystä ja mille asianomainen nauraa. Jo tämä seikka osoittaa, että välittömän, luonnonomaisen tunnepurkauksen tartuttamisvoima on sangen vähäinen ja rajoitettu. Jotta tunne-ilmaus vaikuttaisi syvemmin tartuttavasti, täytyy sen olla havainnolliseksi muotoiltu, s.o. niin esitetty, että tunteen laatu, sen syyt ja muut sen kaikinpuoliseen tajuamiseen kuuluvat seikat ovat välittömästi ja selvästi havaittavina. Käytännössä tietää tämä sitä, että tunne-ilmauksen, ollakseen syvemmin tartuttava, täytyy olla taiteellisesti muotoiltu, sillä taiteellisen muotoilun tarkoituksena on tavallisesti juuri tehdä ilmaistavan tunteen synty, syyt, laatu, ja muut sen kaikinpuoliseksi tajuamiseksi tarpeelliset seikat välittömästi ja elävästi havaittaviksi. Mutta vaikka kaikki tämä on tapahtunut, vaikka tunne-ilmaus on taiteellisesti muotoiltu, ja tunteen synty, syyt, laatu ym. asiaan kuuluvat seikat mitä havainnollisimmin ja yksityiskohtaisimmin selviävät, niin ei ole sittenkään sanottu, että tunne-ilmaus vaikuttaa tartuttavasti ja vaikuttaa niin kaikkiin. Me emme naura nauravan kiinalaisen mukana — ja Tolstoi itse varmaan olisi ensimmäisenä kieltäytynyt sellaisessa tapauksessa nauramasta mukana — jos selviää, että kiinalainen nauraa onnistuneelle tekemälleen konnankujeelle, esim. sille, että hän on saanut surmatuksi jonkun lähetyssaarnaajan tai houkutelluksi joukon kristittyjä satimeen. Me emme naura henkilön mukana, joka iloitsee esim. kaupassa tekemästään petoksesta tai toiselle sattuneesta surkeasta onnetto-

muudesta. Siveellisesti vakava ihminen ei naura rivoille, kevyttä, turmeltunutta tunnesuuntaa ja katsantokantaa ilmaiseville sukkeluuksille, olkootpa ne kuinka meheviä tahansa ja esiintyköötpä todellisuudessa tai taiteessa. Hän päinvastoin siveellisesti suuttuu sellaisista sukkeluuksista. Yhtä vähän nauraa myöskään uskonnollinen ihminen pyhiin asioihin kohdistuvalle pilalle, olkoonpa se kuinka terävää ja sukkelaa tahansa.

Ja niinkuin emme naura kaikkien nauravien mukana, yhtä vähän itkemme myöskään kaikkien itkevien mukana. Me emme itke sellaisen henkilön mukana, jonka itkun aiheena on esim. loukattu turhamaisuus, tyhjiin raukenneet, aivan järjettömät tai epäoikeutetut ja rumat pyyteet, suoranainen ilkeys ja paha sisu tms. seikat. Mutta me emme ole itkemättä itkevän kanssa ainoastaan silloin, kun hänen itkunsa on meidän mielestämme jossakin suhteessa epäoikeutettua ja paheksuttavaa, me emme itke mukana silloinkaan, kun toisen itku, niin sydämestä kuin se ehkä tuleekin, ei ole meidän mielestämme riittävästi perusteltu.[1] Tyhjästä tai aivan mitättömästä syystä aiheutuva suru — niinkuin yleensä samanlaisesta syystä aiheutuva muukin tunne — ei vaikuta meihin tartuttavasti, olkoonpa itse tunne kuinka vilpitön tahansa ja sen ilmaus vielä oivallisesti taiteellisesti muotoiltukin. Kun Ibsenin "Bygmester Solness" näytelmässä Solnessin rouva suree vanhan kotinsa paloa ehkä eniten senvuoksi, että tuossa palossa hävisivät myöskin hänen kotoaan saamansa, perheperintönä kulkeneet nuket, niin tämä Solnessin rouvan suru, — jos nim. sen syy käsitetään kirjaimellisesti eikä sitä tulkita symbolisesti, niinkuin se epäilemättä on tarkoitettu — ei vaikuta syrjäiseen tartuttavasti, vaan tuntuu pikemmin omituiselta ja lapselliselta. Sillä terveesti asioita katselevan ja arvostelevan, ihmisen mielestä nuk-

kien menetys on aivan liian mitätön syy aiheuttamaan niin suurta surua.

Tämä sama seikka — ilmaistun tunteen riittämätön aiheellisuus ja heikko perustelu — on hyvin monesti syynä ja selityksenä siihen, miksi jokin taideteos ei vaikuta tartuttavasti, vaikka siinä ilmaistut tunteet ovat vilpittömiä ja ilmaisu ehkä hyvinkin taiteellisesti muotoiltua. Juuri tästä syystä esim. moniet ylimalkaisesti kaihomieliset ja sentimentaaliset runot tai sairaalloista "maailmantuskaa" ja tarkemmin perustelematonta pessimismiä, miehuutonta vaikerrusta ja kyynelherkkää, ilman selvästi tiettävää aihetta voivottelevaa ja voihkivaa surumielisyyttä henkivät romaanit ja näytelmät eivät voi vaikuttaa tartuttavasti terveessä tasapainossa oleviin raitisjärkisiin lukijoihin, vaikka voi olla ilmeistä, että tulkitut tunteet ovat aivan vilpittömiä ja ilmaisun taiteellinen muotoilu on monesti ehkä suorastaan mestarillinen. Epäilemättä oli esim. A l f r e d d e M u s s e t itse todella tuntenut niitä sairaalloisia tuskan, epätoivon ja elämään kyllästymisen mielialoja, joita päähenkilö hänen kuuluisassa "Confession d'un enfant du siècle" romaanissaan kokee ja ilmaisee, eikä ole suinkaan syytä kieltää, ettei näitten tunteitten ilmaisu olisi taiteellisesti muotoiltua. Mutta siitä huolimatta on varmaan monia lukijoita, joihin nuo sairaalloiset mielialat eivät vaikuta juuri ollenkaan tartuttavasti, vaan joita päinvastoin tuo alituinen sairaalloinen rakkauden, mustasukkaisuuden, tuskan ja epätoivon voihkina pian rupeaa kyllästyttämään ja lopulta suorastaan suututtaa ja inhottaa. Ja syy siihen on se, että monien lukijain mielestä kirjan päähenkilön alituiseen voihkinaan ja vaikerrukseen ei ole todellista, vakavaa aihetta. Hänellä ei ole todellisia suuria kärsimyksiä, vaan hän hysteerisessä sairaalloisuudessaan suureksi osaksi tekee niitä itse itselleen. Hän ei ole kovien kohtalojen kolhima vakavaa ja syvää myötätuntoa herättävä ja ansait-

seva miesmäinen mies, vaan lääkärin hoitoa kaipaava sairas lapsi tai nukke. Senvuoksi emme voi hänen tuskiaan ja vaikerruksiaankaan ottaa vakavalta kannalta. Pääasiassa samasta syystä ei esim. M:me de Staëlin "Corinne" romaanin kyyneleinen haikeus tai George Sandin monien romaanien ylitsevuotavainen tunteellisuus, eipä edes Lamartinen muuten niin kauniitten runojen yksitoikkoisen eleginen, tarkempaa perustelua vaille jääpä ylimalkainen surumielisyys ja kyynelherkkyys voi läheskään kaikkiin lukijoihin vaikuttaa tartuttavasti. Ja jos yleensäkin 19. vuosisadan alun ranskalaisen romantiikan monet taiteellisesti hyvin ansiokkaatkin tuotteet voivat enää nykyajan ihmisiin vaikuttaa vain varsin heikosti, niin on epäilemättä yhtenä tärkeänä, ehkä tärkeimpänä syynä siihen se, että ne kärsimykset ja tuskat, joita nuo kirjailijat teoksissaan etupäässä voihkivat, heidän alituiset eroottiset riehahduksensa ja pettymyksensä, kaihonsa ja mustasukkaisuuden puuskansa, ylimalkainen pessimisminsä ja elämään kyllästyneisyytensä, mikä kaikki on heistä itsestään niin äärettömän tärkeää, syvää ja suurta ja mistä he senvuoksi tekevät niin tavatonta numeroa, terveistä nykyajan ihmisistä tuntuvat suureksi osaksi joutilaan mielen sairaalloisilta suurenteluilta ja mitättömyyksiltä. Ts.: heidän "äärettömät ja pohjattomat" surunsa ja kärsimyksensä eivät subjektiivisesta vilpittömyydestään ja ilmausmuotonsa taiteellisuudesta huolimatta jaksa meitä liikuttaa, koska ne meidän silmissämme eivät esiinny riittävästi perusteltuina.

Täten olemme jo tulleet viitanneeksi tärkeään seikkaan, suureen monihaaraiseen sielulliseen lakiin, josta paraitenkin muovaillun taiteellisen tunne-ilmauksen, niinkuin yleensä jokaisen tunne-ilmauksen, tosiasiallinen tartuttavaisuus aivan olennaisesti riippuu. Saako jokin taiteellisestikin muotoiltu tunne-ilmaus meissä todella tunne-

tartuntaa aikaan, riippuu aivan olennaisesti myös siitä, kuinka oikeutettuna ja kuinka pätevästi perusteltuna ilmaistu tunne meidän silmissämme esiintyy. Tämä sielullinen laki, jonka Tolstoi ja hänen kanssaan moni muu jättää kokonaan huomaamatta, on taiteellisen tunnetartunnan ja samalla myös taideteosten vaikutuksen vaihtelevaisuuden ja riippuvaisuuden yleisenä syynä. Vaikka jokin tunne olisi kuinka vilpitön hyvänsä ja vielä mitä taiteellisimmassa muodossa ilmaistu, niin se ei voi vaikuttaa tartuttavasti sellaiseen henkilöön, joka ei koko tunnetta ollenkaan hyväksy, vaan pitää sitä yhdessä tai toisessa suhteessa epäoikeutettuna. Eikä ainakaan syvemmin tartuttavasti voi vaikuttaa meihin sellainenkaan tunne, joka tosin olematta suorastaan epäoikeutettu ja paheksuttava ei kuitenkaan meidän mielestämme ole riittävästi perusteltu, vaan on enemmän tai vähemmän aiheeton. Vieraan tunteen omaksuminen ja mukanaeläminen edellyttää omaksujan puolelta vieraan tunteen hyväksymistä ja aiheutettuna pitämistä. Tämä on sielullinen laki, jolla on aivan tavaton merkitys ja kantavuus nimenomaan taiteeseen nähden ja jota senvuoksi ei mitenkään saa sivuuttaa, jos mieli taiteen olemusta ja nimenomaan taideteosten vaikutuksen vaihtelevaisuutta ja riippuvaisuutta perinpohjin ymmärtää ja selittää. Kun nyt, kuten hyvin tietty, sama tunne ei suinkaan aina ole kaikkien ihmisten mielestä oikeutettu, vaan päinvastoin tunne, joka toisista on aivan hyväksyttävä, toisten mielestä voi olla jyrkästi paheksuttava ja epäoikeutettu, ja kun tunteiden aiheellisuuden arvostelussa on olemassa ainakin yhtä suuri erilaisuus ihmisten kesken, niin seuraa siitä välttämättömästi, että täytyy olla monia taideteoksia, joilla ilmaistujen tunteiden vilpittömyydestä ja ilmaisun

ehkä mitä korkeimmasta taiteellisuudesta huolimatta, on hyvin erilainen tartuttava voima ja vaikutus eri ihmisiin. Lyhyesti sanoen: tästä seikasta seuraa, että taideteosten vaikutuksen eri ihmisiin, jopa eri oloissa samaankin ihmiseen, täytyy olla juuri niin erilainen ja vaihtelevainen kuin se todellisuudessa hyvin tunnetusti on.

Tällä olemme selittäneet taiteellisen tunnetartunnan ja samalla taideteosten vaikutuksen vaihtelevaisuuden ja riippuvaisuuden yleisen syyn ja osoittaneet, että tämä vaihtelevaisuus ja riippuvaisuus käy aivan luonnollisesti ymmärrettäväksi, kun taiteen olemus käsitetään niin, kuin sen olemme käsittäneet. Mutta jos tahdomme selittää asian perille asti, olisi nyt vielä osoitettava, mistä tämä tunnetartunnan vaihtelevaisuuden ja riippuvaisuuden yleinen syy vuorostaan itse johtuu. Mikä on syynä siihen, että sama tunne esiintyy joillekin ihmisille oikeutettuna ja hyvin perusteltuna, toisille aivan epäoikeutettuna ja huonosti perusteltuna tai ehkä kokonaan perustelemattomanakin?

Yleisin syy siihen on epäilemättä ihmisten erilaisuus, nimenomaan erilaisuus asioitten, ilmiöitten, koko elämän tai sen eri puolien katsomistavassa. Esineillä ja ilmiöillä tulee olemaan hyvinkin usein erilainen tunnearvo riippuen siitä, millä silmällä ja miltä puolilta niitä katsellaan. Jo sama ihmismuoto voi yhteen tehdä arvokkaan ja kunnioitusta herättävän, toiseen esim. koomillisen vaikutuksen riippuen siitä, miltä puolilta ja millä silmällä sitä katsotaan. Vielä erilaisempia voivat tietysti olla ne tunnevaikutelmat, joita sama henkilö luonteellaan, toiminnallaan ja koko henkisellä olennollaan herättää häntä eri silmin ja eri puolilta katselevissa ihmisissä: muutamissa kunnioitusta, ihailua, rakkautta, toisissa vihaa, halveksumista jne. Jos nyt tämän näin erilaisia tunteita herättävän henkilön persoonallisuus joutuu joko ulko- tai sisäpuolitaan

taiteellisen kuvauksen esineeksi — hänestä piirretään pilakuva tai maalataan arvokas muotokuva, hänen luonnettaan kuvataan romaanissa tai näytelmässä, hänestä kirjoitetaan häväistys- tai ylistysrunoja —, niin luonnollisesti ei voi näin syntyneillä taidetuotteilla olla mitenkään sama tartuttava voima ja vaikutus kaikkiin niihin ihmisiin, jotka niin eri tuntein katselevat tuota kuvattua henkilöä. Aina sen mukaan, ovatko kuvauksesta henkivät tunteet sopusoinnussa tai ristiriidassa kuvauksen katselijan omien tunteitten kanssa, esiintyvät kuvauksessa ilmenevät tunteet hänelle joko oikeutettuina tai epäoikeutettuina, perusteltuina tai perustelemattomina. Ja tästä riippuu, missä määrin tartuttavasti kuvaus häneen vaikuttaa. Sama katsomistavan erilaisuus, joka jo näin yhteen ainoaan yksityisilmiöön kohdistuvana aiheuttaa tunnearvojen ja siitä johtuvaa taidevaikutusten erilaisuutta pienessä mittakaavassa ja rajoitetulla alalla, aiheuttaa sitä tietysti suuressa mittakaavassa, jos katsomistavan erilaisuus ulottuu laajemmalle alalle: suuriin ilmiöryhmiin ja kokonaisiin elämänpuoliin, ehkä elämään kokonaisuudessaankin. Ja tiettyähän on, että juuri tällaista laajallekin ulottuvaa katsomistavan erilaisuutta on ihmisten kesken paljon olemassa.

Laajimmalle ulottuu ehkä se katsomis- ja näkemistavan erilaisuus, joka johtuu älytason ja yleensä henkisen kehityskannan erilaisuudesta. Aivan erilaisilla älyllisen ja henkisen kehityksen tasoilla oleville yksilöille ja yksilöryhmille täytyy maailman moniin tärkeihin puoliin ja suuntiin käsin kuvastua sangen erilaisena. Ja tästä maailmankuvan erilaisuudesta täytyy seurata hyvin suurta erilaisuutta ilmiöitten tunne-arvoissa. Valistunut uudenaikainen kulttuuri-ihminen ei voi esim. mitenkään katsoa samoin silmin ja samassa valossa alkukantaisten kansojen ja heimojen taikoja, menoja ja toimituksia kuin he itse niitä katselevat eikä yleensä niitä heidän tapojaan

ja toimintojaan, jotka ovat heidän taikauskoisten käsitystensä kanssa yhteydessä. Noilla ilmiöillä ei senvuoksi luonnollisesti voi myöskään olla kulttuuri-ihmiselle ollenkaan sama tunnearvo kuin niillä on alkukantaisille ihmisille itselleen. Tästä taasen seuraa, että sen alkukantaisen taidetuotannon, jolla oli läheinen yhteys alkukantaisten ihmisten taikauskon kanssa, teho ja vaikutus meihin ei voi olla sama kuin se oli noihin alkukantaisiin ihmisiin itseensä. Tämä seikkahan osaltaan selittää, miksi esim. sellainen taidemuoto kuin tanssi, jolla kehityksen alkuasteilla oli niin tavaton teho ja merkitys, myöhemmin on tämän tehon suurimmaksi osaksi kadottanut. Me emme enää usko, niinkuin alkukantaiset ihmiset uskoivat, että matkivin ruumiinliikkein ja elein voidaan houkutella lähettyville metsänriistaa, vaikuttaa tuhoovasti vihollliseen, loihtia sadetta tai muita suotuisia ilmanmuutoksia, rytmilliset liikkeet eivät ole meille myöskään sotaisen innon kiihottimena jne. Sanalla sanoen: me emme toisenlaisen elämänkäsityksemme takia katso tanssia ollenkaan samoin silmin ja samassa valossa kuin alkukantaiset ihmiset, taikauskoisen elämänkäsityksensä takia, sitä katsoivat. Tämän takia ei tanssilla voi olla meille enää sama tunnearvo kuin sillä oli ennen, mistä taasen seuraa, ettei sillä saata olla meihin myöskään sama teho ja vaikutus. Mutta ei tarvitse mennä sivistyskehityksen molempiin äärimmäisiin päihin voidakseen todeta tällaista katsomistavan ja siitä aiheutuvaa tunnearvojen erilaisuutta. Se on kyllä jo lähempänäkin toisiaan olevilla asteilla havaittavana. Emme me katso samoin silmin esim. sukukostoa, perhesuhteita, orjien ja naisten ihmisarvoa ja asemaa, eri heimojen ja kansakuntien välisiä suhteita, uhreja, hautaamista, vainajia yms. kuin niitä katselivat esim. kreikkalaiset, juutalaiset ja roomalaiset. Tai tullaksemme vielä lähemmäksi: eivät ristiretket, erakkoelämä, pyhäinjäännökset, paastot, ansio-

työt ja itsekidutus tai kerettiläisvainot esiinny meille samassa valaistuksessa kuin ne esiintyivät keskiajan alun tai inkvisitioajan ihmisille. Senvuoksi noilla ilmiöillä ei ole meille myöskään sama tunnearvo kuin niillä oli omana aikanaan. Tästä taasen seuraa, että jos noita ilmiöitä esitetään taiteessa niitten oman ajan tunnearvojen valossa, niin nuo tunnearvot eivät voi meihin varsinaisesti "tarttua". Me voimme kyllä koettaa niitä historiallisesti ymmärtää ja niihin jollakin tavalla eläytyä, mutta se eläytyminen jää tavallisesti enemmän tai vähemmän teoreettiseksi ja ulkopuoliseksi, monesti se on suorastaan mahdoton. Emme me voi, vaikka kuinka koettaisimme ymmärtää ja asettua menneen ajan katsantotavan kannalle, todella tuntea esim. kerettiläisen polttamista Jumalalle otollisena ansiotyönä, jommoiselta se aivan vilpittömästi saattoi tuntua monista inkvisitioajan ihmisistä. Ja jos taiteessa kerettiläisen polttaminen tuossa tunnevalaistuksessa kuvattaisiin, niin sellainen taideteos kauhistuttaisi ja inhottaisi meitä. Tai lievempiä esimerkkejä ajatellaksemme: ei hautaaminen ole meille aivan samanmerkityksinen ja samanarvoinen asia kuin se oli Antigoneelle tai oikeammin Antigone-näytelmän kirjoittajalle, ei sukukosto ole meille sellainen ehdoton pyhä velvollisuus kuin se oli Oresteia-trilogian tekijälle emmekä me katso yleensä kohtaloa samoin silmin kuin Oidipus-näytelmässä sitä katsotaan. Tämän vuoksi me emme myöskään voi omaksua ja elää noissa näytelmissä ilmeneviä tunteita sillä tavalla kuin niitten kreikkalaiset katselijat mahtoivat ne omaksua ja elää. Nuo näytelmät ovat meille, kaikesta "helleeniläisyydestämme" huolimatta, kuten aivan toisenlaisilla kehitystasoilla syntynyt taide yleensä, suurelta osalta vain "kirjallisuutta", kaukaisen ajan ja katsomistavan muistomerkkejä, joihin me tosin suurella mielenkiinnolla ja innostuksellakin tutustumme ja koetamme eläytyä, mutta joitten tunnesisällys

sittenkin melkoiselta osalta jää muodostumatta meille todella eläväksi omakohtaiseksi elämykseksi. Ja jos uudenaikainen kirjailija koettaa katsoa ilmiöitä menneen ajan silmillä, kuvata sitä sen mukaisessa valaistuksessa ja omaksua ne tunnearvot, mitkä ilmiöillä sen ajan ihmisille olivat, niin vaikuttaa se vain teennäiseltä antiikkisuuden ja arkaaisuuden tavoittelulta. Sellainen taiteellisissa tarkoituksissa omaksuttu menneen ajan katsomistapa on nykyajan ihmiselle, kuten Goethe helleenisen maailmankatsomuksen omaksumisesta sanoo, vain vieras naamio, joka sopii huonosti meidän kasvoillemme.[1] Ja kun sellainen helleeni kuin Goethe tunsi jo helleenisenkin maailmankatsomuksen meille vieraaksi naamioksi, niin kuinka paljon vieraampia ja syvempiä tunnearvoeroja aiheuttavia ovatkaan sitten etäisempien ja omasta kehityskannastamme enemmän eroavien aikojen katsomistavat!

Sanomattakin on selvää, että se tunnearvojen erilaisuutta aiheuttava ja niitten omaksumista vaikeuttava vaikutus, mikä kehityskantojen erilaisuudesta aiheutuvalla katsomistavan erilaisuudella on ja jota tässä on tarkastettu etupäässä ylemmästä tasosta alempaan käsin, on vielä suurempi päinvastaiseen suuntaan. Alemman kehitystason ihmisten on ei ainoastaan vaikea omaksua ja elää monia niistä tunnearvoista, jotka ylemmän tason ihmisille liittyvät ilmiöihin, vaan vieläpä ovat monet ylemmän tason tunnearvot kokonaan alemman tason ihmisten näköpiirin ulkopuolella ja heille olemattomia. Tämä voi koskea etenkin sellaisia korkeampia ja hienoimpia älyllisiä, siveellisiä, sosiaalisia, esteettisiä ja uskonnollisia tunteita, joitten kokemiseen vasta korkeammat ja kehittyneimmät elämän muodot ja olot antavat tilaisuutta ja joitten kokemiskyky edellyttää jo aivan hienostunutta ja rikkaasti kehittynyttä sielunelämää.

Mutta ei yksin kehitystasojen erilaisuus aiheuta kat-

somistavan ja siitä johtuvaa tunnearvojen erilaisuutta. Sitä voi olla ja on aivan samalla kehitys-, vieläpä pääasiassa samalla älytasollakin olevien yksilöjen kesken. Se johtuu silloin luonteitten ja taipumusten, kasvatuksen, kokemusten, saatujen vaikutusten ja olosuhteitten erilaisuudesta — yleensä niistä monihaaraisista ja monimutkaisista syistä, joista kaikki ihmisten erilaisuus johtuu. Mutta mistä syistä tämä katsomistavan erilaisuus milloinkin johtuneekin, aina on se omansa aiheuttamaan myös tunnearvojen erilaisuutta ja vaikuttamaan siten taiteellisenkin tunnetartunnan rajoittajana ja esteenä.

Tämä katsomistavan erilaisuus ilmenee käytännössä tavallisimmin ja selvimmin erinäisiin tärkeihin harrastuspiireihin ja elämän aloihin kohdistuneena, etenkin yhteiskunnallisiin ja valtiollisiin, siveellisiin ja uskonnollisiin. Näitä aloja ja niitten kanssa yhteydessä olevia kysymyksiä koskevat tunnevastakohdathan ovat yleensä aina olleet ihmisten kesken jyrkimmät ja räikeimmät, ja näitä aloja käsittelevien taideteosten tartuttamiskyky ja vaikutus senvuoksi myös vaihtelevaisin.

Kuinka yhteiskunnallisiin ilmiöihin kohdistuva katsomistavan erilaisuus aiheuttaa erilaisuutta tunnearvoissa ja siitä johtuvaa erilaisuutta taideteosten tartuttavaisuudessa ja vaikutuksessa, siitähän tarjoovat kaikkien aikojen luokkataistelut sekä yhteiskunnalliset uudistusharrastukset runsaita ja selviä esimerkkejä, oma aikamme ehkä kaikista selvimpiä. Alatihan saamme nähdä, miten esim. se yhteiskunnallisiin asioihin kohdistuva katsomistavan erilaisuus, mikä useimmissa nykyisissä yhteiskunnissa jakaa ihmiset ns. porvarilliseen ja sosialistiseen leiriin, aiheuttaa erinomaisen syvää, jyrkkää ja laajalle ulottuvaa erilaisuutta tunnearvoissa ja tekee myöskin erimielisyyden esineenä olevia ilmiöitä käsittelevien taideteosten tartuttamisvoiman ja vaikutuksen eri leirien ihmisiin usein perin eri-

laiseksi. Yhä uudelleenhan saamme todeta, miten romaanit, novellit tai näytelmät, joissa kuvataan sosiaalisia vastakohtia ja taisteluja lakkoineen, sulkuineen, meteleineen ja väkivaltaisuuksineen tai vain kosketellaan kiistanalaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä ja harrastuksia määrätyssä hengessä ja tunnevalaistuksessa, saavat aivan erilaisen vastaanoton ja tuomion eri yhteiskuntapiirien taholla aina sen mukaan, minkä leirin henki teoksesta huokuu tai siitä luullaan huokuvan. "Porvarillista" katsomistapaa ja tunnesuuntaa henkivä yhteiskunnallisia ilmiöitä käsittelevä novelli, romaani tai näytelmä ei vaikuta tartuttavasti aito sosialistiin, vaan herättää päinvastoin tavallisesti hänessä suuttumusta tai halveksumista tai muita vastustavia tunteita. Sama on tavallisesti sosialistishenkisen taidetuotteen kohtalo porvarillisella taholla. Tämä onkin aivan luonnollinen ja välttämätön seuraus katsomistavan erilaisuudesta. Kun kerran jotakin ilmiötä — olkoon se lakko, meteli, teko, tapahtuma, ihmisryhmä tai mikä muu tahansa — katsotaan määrätyssä valaistuksessa, täytyy tuolla ilmiöllä katsojan silmissä olla myös sen mukainen tunnearvo. Siitä seuraa, ettei asianomainen voi tunnustaa oikeutetuksi tuohon samaan ilmiöön liittyvää aivan vastakkaista tunnearvoa. Ja kun hän kerran ei voi tunnustaa sitä oikeaksi, ei hän luonnollisesti voi myöskään sitä omaksua ja myötätuntoisesti elää mukana, sillä vieraan tunteen omaksuminen edellyttää, kuten on todettu, sen hyväksymistä ja perusteltuna pitämistä. Samasta syystä se johtuu, etteivät juomalaulut tai viinin ylistysrunot voi vaikuttaa ainakaan syvemmin tartuttavasti innostuneeseen raittiushenkilöön, sotilasluokkaa ihannoiva kaunokirjallinen kuvaus koko sotilasjärjestelmän vastustajaan jne. Sanalla sanoen: siitä seikasta, että jotkut yhteiskunnalliset harrastukset, pyrkimykset ja ilmiöt, mitä laatua lienevätkin, esiintyvät meille katsomistavas-

tamme ja niihin omaksumastamme suhteesta riippuen määrätyssä tunnevalaistuksessa, johtuu välttämättä, että taideteokset, joissa noita samoja ilmiöitä kuvataan omallemme vastakkaisessa tunnevalaistuksessa, eivät voi vaikuttaa meihin täysin määrin tartuttavasti. Tunnearvojen erilaisuus muodostuu ainakin teoksen tartuttavaisuutta ja tehoa rajoittavaksi ja vaikeuttavaksi esteeksi. Ja kun yhteiskunnallisiin ilmiöihin liittyvät tunnearvot tavallisesti ovat sangen voimakkaita, on luonnollista, että niihin kohdistuva tunnearvojen erilaisuus muodostuu hyvin merkitseväksi taideteosten tartuttavaisuuden rajoitukseksi ja esteeksi, niinkuin tiedämme todellisuudessa laidan olevankin.

Mutta ehkä vielä jyrkempää ja räikeämpää tunnearvojen erilaisuutta aiheuttaa valtiollisten kantojen ja katsantotapojen erilaisuus. Onhan juuri politiikka vanhastaan ollut jyrkimpien ja rajuimpien mielipide- ja tunnevastakohtien temmellyskenttä. Tällä alalla, jos missä, niin monesti se mikä on toiselle valkeaa, on toiselle mustaa ja toisten innostuksen, ihailun ja rakkauden esine on toisten vihan, katkeruuden, pilkan ja raivon esine. Ja tämä kantojen ja katsantotapojen ja siitä aiheutuva tunnearvojen erilaisuus ulottaa vaikutuksensa taiteenkin rauhoitetulle alalle. Saadaanhan tämä havaita tavallisissakin oloissa jokseenkin joka kerta, milloin joku taiteilija ottaa käsitelläkseen valtiollisten puolueiden ja mielipidesuuntien kiistojen esineenä olevia tulenarkoja asioita, kuvatakseen valtiollisia toimi- ja johtohenkilöitä tai kosketellakseen muuten tapahtumia, oloja ja asioita, joihin eri valtiolliset suunnat ja ryhmäkunnat suhtautuvat eri tavoin, ja kuvaa niitä määrätyn valtiollisen katsantokannan tunnevalaistuksessa. Hänen kuvauksensa ei silloin yleensä vaikuta tartuttavasti toisenlaisen valtiollisen katsantokannan edustajiin, vaan herättää usein heidän tahollaan kiivasta suuttumusta,

vastarintaa, jopa kostotoimenpiteitäkin ja tulee näin vuorostaan itse uudeksi valtiollisten erimielisyyksien ja kiistojen esineeksi ja aiheuttajaksi. Näin voi käydä ja käy monesti silloinkin, vaikka teos ei ole mikään "tendenssiteos" huonossa mielessä, ei mikään suoranainen eikä salainen yllytysyritys, vaan kaikista sivutarkoituksista vapaa puhtaasti taiteellinen tekijänsä vilpittömän mielialan ilmaus.

Mutta erityisen räikeäksi, rajuksi ja laajalle ulottuvaksi muodostuu valtiollisten kantojen erilaisuudesta aiheutuva tunnearvojen erilaisuus aikoina, jolloin valtiolliset erimielisyydet kärjistyvät kiihkeiksi, raivoisiksi taisteluiksi ja johtavat melskeisiin ja sotiin. Silloin ei tunnearvojen erilaisuus rajoitu enää vain niihin ilmiöihin ja asioihin, jotka ovat jonkinlaisessa edes välillisessä yhteydessä sotasuhteen tai sen syitten kanssa, vaan pyrkii ulottumaan suorastaan kaikille aloille ja määräämään kaikkea suhtautumista ja asiain arviointia. Miten tällainen kaikkialle tunkeutuva kiihkeä tunnevastakkaisuus vaikuttaa ihmisten suhtautumiseen taiteeseen, siitähän ovat sekä entiset että varsinkin parhaillaan jatkuva suuri valtiollinen kiihko- ja myrskykausi tarjonneet sekä surullisia että lystillisiä esimerkkejä. Että tällainen sotasuhteesta aiheutuva kiihkeä tunnevastakkaisuus tekee esim. kunkin sotivan kansan jäsenille mahdottomaksi suhtautua myötätuntoisesti tai edes asiallisen tyynesti ja ymmärtävästi vihollismaan isänmaalliseen sapelinkalistus- ja sotarunouteen tai yleensä siihen "sotataiteeseen", jossa käsitellään sotasuhteen yhteydessä olevia seikkoja ja kuvataan niitä asianomaisen kansan mielialalle vastakkaisessa tunnevalaistuksessa, sehän on aivan luonnollista ja ymmärrettävää, yhtä luonnollista kuin se, ettei mikään sotiva kansa voi iloita vihollisensa voitoista ja surra sen tappioista eikä yleensä yhtyä sen omille vastakkaisiin tunteisiin. Ymmärrettävää on vielä sekin, että nekin taideteokset, joissa

ei ollenkaan käsitellä itse sotasuhdetta eikä sen yhteydessä olevia seikkoja, mutta joissa kuitenkin välillisesti ilmenee tai luullaan ilmenevän jokin määrätty valtiollinen mieliala ja kanta kiistanalaisiin kysymyksiin nähden, vaikuttavat aivan eri tavoin keskenään sotakannalla olevien kansojen, leirien tai ryhmien jäseniin, aina riippuen siitä, onko teoksessa ilmenevä tai siinä ilmeneväksi otaksuttu mieliala heidän oman mielialansa mukainen vai vastainen. Mutta kun tämä valtiollisesta sotasuhteesta aiheutuva tunnevastakkaisuus ulottaa vaikutuksensa niin pitkälle, että sellaisetkin taideteokset, joissa ei ilmene eikä voikaan ilmetä mitään valtiollista mielialaa, jäävät tehoa ja tartuttavaisuutta vaille vain sen takia, että tekijän muuten tiedetään tai otaksutaan edustavan vastaista valtiollista kantaa — tai kun tunnevastakkaisuus saa vielä taannehtivankin luonteen ja vaikutuksen, niin että vuosisatoja sitten syntyneet taideteokset kadottavat nyt tehonsa ja taidearvonsa henkilöitten silmissä, jotka niitä itse sitä ennen ihailivat, ja kadottavat sen vain siitä syystä, että nuo teokset sattuivat aikoinaan syntymään siinä maassa, sen kansan ja ryhmän keskuudessa, jonka kanssa nyt ollaan sotakannalla, — kun tällaista tapahtuu, niin silloin tuntuu kuin ymmärtäminen lakkaisi ja oltaisiin tekemisissä psykologisten arvoitusten ja abnormi-ilmiöitten kanssa. Kuitenkaan ei tällöinkään ole tullut peliin mitään uutta. Samat tekijät, jotka yleensä aiheuttavat erilaisuutta taidevaikutuksissa ja rajoittavat ja ehkäisevät taiteellista tunnetartuntaa, ovat vain kohonneet erittäin voimakkaiksi. Valtiollisten kantojen erilaisuus on kehittynyt erittäin jyrkäksi ja aiheuttaa sen takia myös erittäin voimakkaita vastakkaisia tunteita, joilla on kiihkotunteen (affektin) tai intohimon luonne. Ja kiihkotunteet ja intohimot — edellisillä ymmärrämme hetkellisiä (akuutteja), jälkimmäisillä uusiintuvia (kroonisia) erityisen voimak-

kaita tunteita[1] — ovat luonnostaan yksinvaltaisia. Ne pyrkivät värittämään kaikkea omalla värillään ja ottamaan haltuunsa koko tajunnan. Kiihkotunteen tai intohimon vallassa oleva ihminen katsoo kaikkea tuon tunteensa valossa, s.o. kiinnittää huomionsa vain sellaisiin seikkoihin, jotka ovat omansa tuota tunnetta tukemaan ja "ruokkimaan" ja sivuuttaa tai muuttaa toisenlaiseksi kaiken sen, mikä puhuu sitä vastaan ja olisi omansa sitä järkyttämään ja hävittämään. Tätähän tarkoittaa pohjaltaan esim. tuo vanha jokapäiväinen lauseparsi, että rakkaus on sokea. Oikeampi olisi kuitenkin sanoa, että rakkaus, kuten jokainen voimakas tunne, on sokaiseva. Se panee ihmiselle silmälaput ja estää häntä näkemästä sellaista, mikä olisi hänen kiihkotunteensa säilymiselle vaarallista, mutta teroittaa hänen katseensa sitä terävämmäksi huomaamaan kaikkea sitä, mikä on omansa tuota kiihkotunnetta ylläpitämään ja puolustamaan. Joihinkin määrin vaikuttaa näin jokainen tavallinenkin tunne. Mutta tavallinen rauhallinen tunne ei pääse tässä pitkälle, sillä järki ja arvostelukyky heittävät pois sen asettamat silmälaput ja näyttävät asian nekin puolet, joita tunne itselleen epäedullisina yrittää salata tai värittää toisenlaisiksi. Mutta kiihkotunne panee tajunnassa toimeen vallankumouksen, syöksee järjen ja arvostelukyvyn valtaistuimelta ja koko mielen tasapainosta ja saa täten yksinvaltiaana harjoittaa salaamis- ja värittämistyötänsä. Kiihkotunne onkin maailman kekseliäin sofisti, ovelin asianajaja ja häikäilemättömin vääristelijä. Se maalaa arkailematta mustan valkeaksi ja valkean mustaksi aina sen mukaan, kumpi on sen omalle olemassaololle edullisempi väri, ja mitä se ei voi mieleisekseen maalata ja muuksi muuttaa, sen se yksinkertaisesti sivuuttaa ja pitää olemattomana. Näin valtiollinenkin kiihko estää henkilöä, joka on sen valloissa, näkemästä taidetuotteissakin sellaista, mikä olisi

tuon kiihkon säilymiselle epäedullista, se riistää ennen ihailluiltakin teoksilta taidearvon ja vaikuttavaisuuden ja olletikin ehkäisee uusien vihollisleiriin kuuluvien henkilöiden luomien teosten vaikuttavaisuuden vain senvuoksi, että viha ja raivo heikentyisi, jos vihollisleirin taholla huomattaisiin jotakin hyvää ja annettaisiin sen itseensä vaikuttaa.

Mutta juuri sen takia, että valtiolliset erimielisyydet ja taistelut voivat aiheuttaa ja usein aiheuttavat näin tavattoman rajuja ja voimakkaita kiihkotunteita ja intohimoja, on valtiollisiin asioihin kohdistuva katsomistavan erilaisuus niin perin merkitsevä ja usein tuhoisa taiteellisen tunnetartunnan rajoittaja, ehkäisijä ja hävittäjä. Valtiollinen kiihko aiheuttaa ei ainoastaan mitä jyrkintä erilaisuutta taideteosten vaikuttavaisuudessa ja ehkäisee sitä, vaan se huippuunsa kehittyneenä tekee lopulta oikean taiteen sekä luomisen että vastaanottamisen mahdottomaksi, koska se hävittää tähän tarvittavan mielen tasapainon, kiihkottomuuden ja rauhan. Senvuoksi saattaakin sanoa, vanhaa lausepartta jatkaen, että jos lait taistelujen melskeessä vaikenevat, niin runottaret sieltä kokonaan pakenevat. Tämän takia ovat myös olleet niin syvästi oikeassa ne taiteen ja runouden suurmiehet, jotka, kuten etenkin G o e t h e, I b s e n ym., ovat niin vakavasti varoittaneet taiteilijoita syöksymästä valtiollisten taistelujen ja puoluekiistojen pyörteisiin ja antamasta valtiollisen kiihkon saada sijaa mielessään, koska he silloin ovat vaarassa taiteilijoina hukata itsensä.

Miten siveellisiin ja uskonnollisiin asioihin kohdistuva katsantotavan erilaisuus aiheuttaa erilaisuutta tunnearvoissa ja taidevaikutuksissa, sitä ei edellä esitetyn jälkeen tarvitse enää yksityiskohtaisemmin valaista. Se on sitäpaitsi käytännöstä hyvin tunnettua. Tavallisimminhan aiheuttavat siveellisten katsantotapojen yhteentörmäystä

sukupuolisuhteita käsittelevät taideteokset. Sellaisilla on myöskin aivan ilmeisesti erilainen tartuttava voima ja teho eri ihmisiin juuri riippuen siitä, onko teoksissa ilmenevä tunnesuunta heidän siveellisen tunteensa kannalta hyväksyttävä vai paheksuttava. Kun esim. sellainen eroottisen elämän ja sukupuolisuhteiden kuvaus, jota tavataan niin paljon esim. Maupassant'in, Capus'n, Strindbergin, d'Annunzion tai Schnitzlerin teoksissa, ei vaikuta ollenkaan taiteellisesti tartuttavasti moniin vakaviin, taidetta muuten tajuaviin ja sitä rakastaviin ihmisiin, vaan herättää heissä vastustusta, suuttumusta, jopa inhoakin, niin johtuu se epäilemättä siitä, että tuossa kuvauksessa ilmenevä tunnesuunta on noitten asianomaisten henkilöiden siveellisen tajunnan ja tunteen mukaan höltynyt, rappeutunut, turmeltunut, jopa ehkä aivan sairaalloinen ja nurinkurinenkin. Sama on pohjaltaan syy silloinkin, kun uskonnolliseen ihmiseen ei tehoa eikä vaikuta tartuttavasti, vaan surettavasti tai suututtavasti kaunokirjallinen esitys, jossa käsitellään uskonnollisia asioita kevytmielisesti, ilkamoivan pilkallisesti ja rienailevasti, vaikkapa käsittely muuten olisi kuinka henkevää ja sukkelaa tahansa. Kun Leo Tolstoi kääntymyksensä jälkeen, s.o. sitten kun hänen siveellinen ja uskonnollinen maailmankatsomuksensa oli muuttunut, asettui hylkäävälle ja tuomitsevalle kannalle omaan aikaisempaan kaunokirjalliseen tuotantoonsa tai ainakin sen suurimpaan osaan, niin on se oikein historiallinen esimerkki siitä, miten siveellisen ja uskonnollisen katsantotavan erilaisuus aivan kuin luonnon pakosta on omansa tekemään saman tai samojenkin taideteosten vaikutuksen erilaiseksi.

Ne katsantotavan erilaisuudet, joita tässä nyt on kosketeltu, eivät ole suinkaan ainoat. Nämä ovat vain tyypillisimmät ja tavallisimmat, ehkä myös suoranaisimmin

ja huomattavimmin taideteosten tartuttavaisuutta rajoittavat ja ehkäisevät. Mutta monet muut tässä koskettelematta jääneet katsantotavan erilaisuudet vaikuttavat myös aivan samoin. Yleensä täytyy sanoa, että jokainen olennainen katsomistavan erilaisuus, kun se vain kohdistuu ilmiöihin, jotka tulevat taiteellisen käsittelyn esineiksi, vaikuttaa enemmän tai vähemmän ehkäisevästi taiteelliseen tunnetartuntaan. Ja tämän ehkäisevän ja rajoittavan vaikutuksen perussyy on aina sama. Katsomistavan erilaisuus aiheuttaa tunnearvojen erilaisuutta, sillä henkilöiden, jotka näkevät saman ilmiön olennaisesti erilaisena, täytyy saada siitä myös sangen erilainen tunnevaikutelma. Tunnevaikutelmien erilaisuus ehkäisee taasen välttämättä niitten tartuttavaisuutta, sillä eihän kukaan helposti omaksu eikä anna itseensä tartuttaa sellaista tunnevaikutelmaa, joka hänen kannaltaan katsottuna on väärä tai perusteeton, se kun on ristiriidassa sen tunnevaikutelman kanssa, jonka kysymyksessä oleva ilmiö asianomaiseen itseensä teki.

Kaiken edellä esitetyn johdosta herää lopulta kysymys: eikö tartuttavaisuus, taideteoksen olennaistunnuksena, ole merkityksetön ja väärä, koskapa parhainkaan taideteos ei kuitenkaan vaikuta ehdottomasti ja aina tartuttavasti? Tartuttavaisuus on ja pysyy taideteoksen olennaistunnusmerkkinä, vaikkakin ehkäisevät syyt voivat estää tunnetartunnan todellisuudessa syntymästä ja taideteoksen tartuttavaisuus on siis vaihtelevainen ja riippuvainen eikä ehdoton. Mutta sellaisissakin tapauksissa, joissa ehkäisevien syiden vaikutuksesta tunnetartuntaa ei synny, on teoksella kuitenkin, mikäli se nim. on taideteos, tartuttava voimansa olemassa ja vain sen nojalla se on taideteos. Tämä tartuttava voima on sillä silloin v i r t u a l i t e r, s.o. kykynä ja mahdollisuutena, vaikka ehkäisevät syyt estävät sitä pääsemästä todellisuudeksi. Voivathan ehkäisevät syyt

aivan samoin estää mitä muuta kykyä tai voimaa pääsemästä vaikuttavaksi, mutta itse kykyä tai voimaa ne eivät silti hävitä eivätkä tee sitä olemattomaksi. Puusta putoova omena voi tarttua välillä oksaan ja jäädä siihen riippumaan, mutta maan vetovoimaa ei se seikka suinkaan tee olemattomaksi eikä merkityksettömäksi, vaikka tämä vetovoima sillä kertaa ei, väliin tulleen esteen takia, saa vaikuttaa niin pitkälle kuin se muuten olisi vaikuttanut. Ei ääni, soitto tai laulu myöskään lakkaa olemasta sitä, mitä se on, vaikkei ainoakaan korva ole sitä kuulemassa tai kuulijain joukossa ehkä on kuurojakin tai jokin väliin asetettu este tekee sen kuulumattomaksi. Tai ottaaksemme vielä läheisemmän esimerkin: tarttuvaisuus pysyy sittenkin tarttuvien tautien olennaistunnusmerkkinä, vaikka tartuntaa ei estävien syitten vaikutuksesta joka tapauksessa suinkaan synny. Aivan samoin on myöskin tartuttavaisuus taideteokseen olennaistunnusmerkkinä, vaikka ehkäisevät syyt saattavat monessa yksityistapauksessa estää tunnetartunnan syntymisen.

Moni haluaisi nyt ehkä huomauttaa, ettei esittämämme taiteen selitys voi olla oikea, koska sen mukaan taiteen vaikutus ei riipu yksistään taideteoksesta itsestään, vaan aivan olennaisesti myös vastaanottajasta, hänen satunnaisesta katsantotavastaan, vieläpä mielentilastaankin. Taide tulee näin ollen olemaan vaikutukseltaan kovin vaihtelevainen ja aivan laskemattomista seikoista riippuva. Tämä huomautus puhuu kuitenkin paljoa enemmän esittämämme taiteen selityksen puolesta kuin sitä vastaan. Mehän tiedämme nim., että taide todellisuudessa on vaikutukseltaan juuri tällainen. Ja taiteen selitys, josta seuraa, että taiteen vaikutukseltaan täytyy olla vaihtelevainen ja vielä lisäksi selviää, miksi sen täytyy olla sellainen, osoittaa vain sillä olevansa juuri oikea selitys, sillä sehän vastaa täysin todellisuutta. Sitävastoin täytyisi jo ennakolta sanoa vää-

räksi sellaista taiteen selitystä, jonka mukaan taide olisi vaikutukseltaan muuttumaton ja kaikista taideteoksen ulkopuolella olevista seikoista kokonaan riippumaton, sillä sellainen selityshän olisi ilmeisessä ristiriidassa taiteen todellisuudesta tunnetun luonteen kanssa.

Vaikka nyt taideteoksen vaikutus sekä esittämämme taiteen selityksen mukaan että myös todellisesti on näin suuresti riippuvainen taideteoksen ulkopuolella olevista seikoista, nimenomaan vastaanottajasta, ei silti jää pelkän yksilöllisen maun tai mielivallan ratkaistavaksi, onko jokin teos taideteos vai ei. Sen seikan ratkaisemiseksi on kyllä olemassa ulkokohtainen, yksityisen mausta ja mielivallasta riippumaton peruste, ja se on viime kädessä taideteoksen oma tartuttamisvoima. Silloinkin kun tämä voima, taideteoksesta riippumattomien estävien syitten takia ei pääse vaikuttamaan eikä aiheuta siis jossakin henkilössä tartuntaa, täytyy voida ja voidaan itse voiman olemassaolo todeta. Se todetaan tutkimalla, johtuiko tartunnan syntymättömyys vastaanottajasta ja yleensä teoksen ulkopuolella olevista syistä vaiko itse teoksesta. Taideteoksen tartuttava voima ilmaiseksen nim. silloinkin, kun se estävien syitten takia ei saa tartuntaa syntymään, selvänä ja tuntuvana tartuttamispyrkimyksenä, jonka jokainen voi itsessään todeta. Tietysti edellyttää sellainen toteaminen taideteoksen vastaanottajan puolelta ehdotonta rehellisyyttä itseään kohtaan ja sen lisäksi jonkinlaista sisäistä itsehavaintokykyä. Mutta samaa edellyttää kaikki sielullisten ilmiöitten selvittäminen.

* * *

Jos me koetamme koota kaiken edellä esitetyn lopulliseksi taiteen määritelmäksi, kuuluisi se: T a i d e o n s e l l a i n e n i n h i m i l l i n e n t o i m i n t a, j o n k a t a r k o i t u k s e n a o n t a r t u t t a a m u i h i n o m i a

tunnevaikutelmiamme antamalla niille suunnitelmallisesti tartuttavaksi muovailtu ja todella myös tartuttavasti vaikuttava, havainnollinen ilmaisumuoto. Tai sovellettuna taiteellisen toiminnan tulokseen, taideteokseen: Taideteos on suunnitelmallisesti tartuttavaksi muovailtu ja tartuttavasti vaikuttava omien tunne-elämysten havainnollinen ilmaus.

*

Me olemme nyt tämän luvun alussa omaksumamme menetelmän mukaisesti koettaneet selvittää taiteen olemusta täysin edellytyksettömästi, s.o. pitäen taidetta kokonaan omana ilmiönään, jonka kuuluvaisuudesta tai kuulumattomuudesta johonkin suurempaan ilmiöryhmään, nimenomaan esteettiseen, ei ole ennakolta mitään oletettu. Nyt kun taiteen olemus näin on selvitetty, on aika tarkastaa, minkälaiseksi osoittautuu taiteen ja esteettisen elämänpiirin välinen suhde. Silloin saatamme heti todeta, että taiteen ja esteettisen suhtautumisen välillä on aivan ilmeinen ja olennainen sukulaisuus. Esteettinen suhtautuminenhan oli pysähtymistä ilmiöitten välittömään ja puhtaaseen tunnearvoon. Taide taasen on itse kokemiemme ilmiöitten tunnearvojen havaittaviksi tekemistä ja välittämistä muille. Taiteellisella toiminnalla ihminen siis ilmaisee ja välittää muille sitä, mitä hän esteettisesti suhtautuessaan on itse kokenut ja elänyt. Saattaisi myöskin sanoa: taiteessa ihminen antaa muille, mitä hän eesteettisessä suhtautumisessa itse on saanut. Taiteellinen luominen edellyttää siis aina edellä käynyttä esteettistä suhtautumista ja on itse vain sen jatkoa, tai oikeammin siitä aiheutuvaa ja sen pohjalta nousevaa toimintaa. Vanhoja oppisanoja käyttäen saattaisikin esteettisen suhtautumisen ja taiteen keskinäisen suhteen lausua näin: esteettinen

suhtautuminen on passiivista, taiteellinen luominen aktiivista. Tai suomeksi tulkittuna: esteettinen suhtautuminen on vaikutuksen esineenä (objektina) olemista, taide on v a i k u t t a m i s t a, s.o. samojen tai ainakin samanluontoisten vaikutusten a i h e u t t a m i s t a muissa. Tällöin on huomattava, että jo esteettiseen suhtautumiseenkin sisältyy myös jonkinlaista toimintaa, niin ettei se ole puhtaastaan passiivista eikä ero ole ehdoton. Mutta pääasiaa ei se seikka muuta.

Näinhän taiteen ja esteettisen suhtautumisen välinen suhde onkin jo ammoisista ajoista käsitetty. Niitten suhde on silloinkin käsitetty näin, vaikka sekä esteettisen suhtautumisen että taiteen luonne on selitetty aivan toisin kuin tässä. Kun me nyt ennakkoluulottomasti tutkittuamme sekä esteettistä suhtautumista että taidetta kumpaakin omana ilmiönään ja edellyttämättä mitään niitten keskinäisestä suhteesta, saatamme saavuttamistamme tuloksista ilman muuta todeta, että niitten keskinäinen suhde todella on sellainen kuin vanhastaan yleisesti on oletettu, niin on meillä vain sitä suurempi syy sanoa, että tämä vanha käsitys taiteen ja esteettisen suhtautumisen välisestä suhteesta on ollut oikea silloinkin, kun käsitys sekä esteettisen suhtautumisen että taiteen luonteesta on ollut väärä.

Toinen luku

TAITEEN TEHTÄVÄ JA MERKITYS.

A. Historiallis-kriitillinen katsaus teorioihin.

Taiteen olemusta selvitellessämme tulimme jo puhuneeksi niin paljon taiteen tehtävästäkin, että erikoinen luku tämän asian selvittämiseksi voi ehkä näyttää tarpeettomalta. Laita onkin niin, ettei taiteen olemusta voikaan tyydyttävästi selvittää samalla jo jollakin tavalla selvittämättä taiteen tehtävääkin, sillä juuri erikoisen tehtävänsä ja tarkoituksensa nojallahan taide eroaa omalaatuiseksi inhimilliseksi toimintamuodoksi ja -alueeksi. Kuitenkaan ei taiteen tehtävä tule läheskään tyhjentävästi selvitetyksi sillä, että taiteen olemus selvitetään. Taiteen olemuksen selvittämiseksi tarvitsee nim. viitata vain siihen niin sanoaksemme lähimpään päämäärään ja tarkoitukseen, johon taideteos ja taiteellinen toiminta tähtää. Mutta taiteen tehtävä vaatii selvittämistä paljoa yleisemmältä ja suurpiirteisemmältäkin kannalta. On osoitettava ei ainoastaan, mihin lähimpään päämäärään taideteos ja taiteellinen toiminta tähtää ja pyrkii, vaan myöskin mitä etäisempää ja yleisempää tehtävää taide täyttää tähän lähimpään päämääräänsä pyrkiessään ja sen saavuttaessaan, mikä virka, merkitys ja arvo sillä on ihmiselämän suuressa kokonaistaloudessa. Tämä vasta on varsinaista taiteen tehtävän

selvittämistä ja sen aseman, merkityksen ja arvon osoittamista, mikä taiteella kokonaisilmiönä on ihmiselämän muitten suurien harrastusten ja toimintojen rinnalla. Mutta tämä ei tule eikä voi tulla taiteen olemuksen selvittelyn yhteydessä riittävästi selvitetyksi. Se vaatii omaa erikoista käsittelyänsä.

Taiteen yleisestä, etäisemmästä tehtävästä, sen asemasta, merkityksestä ja arvosta elämän suuressa taloudessa on aikojen kuluessa esitetty niin mielenkiintoisia ja vakiintuneisiin muotoihin kiteytyneitä teorioja, että olisi varmaan väärin ne kokonaan sivuuttaa ja esittää vain suorastaan oma käsitys asiasta. Me annamme senvuoksi tähän kysymykseen nähden historian puhua puolestaan melkoista enemmän kuin moniin toisiin taidefilosofian kysymyksiin nähden, sillä historialla on tästä kysymyksestä paljon mielenkiintoista ja valaisevaa sanottavana. Kuitenkaan ei voi luonnollisesti tulla kysymykseen antaa mitään tyhjentävää selostusta kaikista taiteen tehtäväteorioista. On rajoituttuttava ainoastaan tärkeimpien teoriatyyppien ytimen selostamiseen.

1. Kielteinen taideteoria.

Jos tahdomme antaa oikean kuvan siitä mielipiteiden erilaisuudesta, mikä taiteen tehtävän ja arvon käsittämisessä aikojen kuluessa on ilmennyt, on meidän ensimmäisenä mainittava se taiteen tehtävään kohdistuva "teoria", jonka mukaan taiteella ei oikeastaan ole tai taide ei ainakaan todellisuudessa täytä mitään tehtävää, ei nim. mitään positiivista, rakentavaa, arvokasta tehtävää, vaan pikemmin turmelevaa ja hävittävää. Tällaisen käsityksen kanta-isänä on, kuten tunnettu, pidettävä Platonia. Platonin seikkaperäisimmin "Valtio" teoksessa kehitetty mielipide tai-

teen tehtävästä ja arvosta oli lyhyesti se, että taide tosin voi tuottaa hetken huvia ja nautintoa ja olla mieluinen ajanviete, mutta että se toisaalta niin arveluttavasti turmelee ihmisiä hämmentäen ja johtaen harhaan heidän siveellisiä ja uskonnollisia käsityksiään ja siten kaivertaa ja järkyttää valtionkin perusteita, että siitä kokonaisuudessa katsottuna on enemmän vahinkoa kuin hyötyä. Tämän vuoksi Platon tuleekin siihen käytännölliseen lopputulokseen, että ihannevaltiossa ei ole suotava sijaa jäljitteleville, huvia tarkoittaville taiteilijoille, ja jos sellaisia ihannevaltioon sittenkin tulisi, on ne kohteliaasti ja kunnioittavasti, mutta päättävästi saatettava rajan yli.

Tämä Platonin ensimmäisenä seikkaperäisesti kehittämä ja perustelema kielteinen käsitys taiteen tehtävästä ja arvosta on sitten ollut milloin voimakkaammin, milloin heikommin edustettuna halki aikojen ja on yhäkin. Se on niin ollen, nurjuudestaan huolimatta, yksi taiteen tehtävästä aikojen kuluessa esiintyneitä suuria käsityssuuntia eikä sitä senvuoksi mitenkään saa sivuuttaa, kun on kysymys taiteen tehtävään kohdistuvien tärkeimpien teoriatyyppien selostamisesta.

Tämän käsityssuunnan tekee tärkeäksi ja merkitseväksi ei ainoastaan se seikka, että vanhan maailman suuri ajattelija, Platon, sen esitti ja sitä niin suurella innolla ja loistolla perusteli, vaan myöskin se, että vanhan maailman raunioille voittoisana levinneen uuden elämänkäsityksen, kristinuskon, ensimmäiset edustajat, kirkko-isät, varsin yleisesti omaksuivat saman käsityksen. Monet heistä, kuten etenkin T e r t u l l i a n u s, mutta myöskin C y p r i a n u s, C l e m e n s A l e x a n d r i n u s, vieläpä A u g u s t i n u s k i n, lausuivat hyvin jyrkkiä tuomioita taiteista, tuomioita, joissa epäilemättä kuvastuu varhaisimman kristikirkon yleinen käsitys taiteen merkityksestä ja arvosta. Toistuvana perusajatuksena näissä lausunnoissa on, että

taide on yleensä synnillinen keksintö, pakanamaailman peru, kristityn ihmisen korkeimman päämäärän ja tärkeimmän pyrkimyksen, sielun pelastuksen, kannalta ei ainoastaan hyödytön, vaan suorastaan turmiollinenkin. Kirkkoisienkin mielestä taide yleensä, aivan niinkuin Platon oli lausunut, "kostuttaa ja kasvattaa meissä sitä puolta, jota päinvastoin pitäisi tukahduttaa ja kukistaa" — nim. synnillistä, turmeltunutta aistiluontoamme — "ja auttaa herraksemme sitä, minkä herroja meidän pitäisi olla". Taide siis yleensä kutkuttamalla aistiluontoamme ja tarjoten sille mieluista nautintoa, pyrkii herättämään meissä eloon "pedon" ja auttamaan sitä taistelussa henkistä minäämme ja iäisyysolentoamme vastaan. Kun muistaa, että se taide, jota kristikirkon ensimmäiset edustajat ympärillään näkivät, oli yleensä todella pakanamaailman perua ja pakanallisella pohjalla ja pakanallisen elämänkäsityksen hengessä syntynyttä, vieläpä jo alkukirkon aikaan suurelta osalta rappeutunutta ja turmeltunutta, — varsinkin oli näin teatterin laita — niin ei käy niin suuresti ihmetteleminenkään, jos kirkko-isät eivät voineet asettua tähän taiteeseen juuri muulle kannalle kuin hylkäävälle ja tuomitsevalle.

Mutta jyrkkä, puritaanisuuteen ja pietistisyyteen kallistuva uskonnollisuus, jopa hyvin ankara siveellisyysintokin on kautta aikojen osoittautunut samaan käsitykseen taipuvaksi. Tällaisen ankaran siveellisyyskäsityksen ja tulisen siveellisyysinnon kannalta ovat uudempina aikoina lausuneet kiivaita tuomioita taiteesta esim. Rousseau ja tavallaan myös Leo Tolstoi. Tolstoi tosin ei kiellä arvoa ja merkitystä taiteelta semmoisenaan, vaan ainoastaan tuomitsee suurimman osan olevasta taiteesta huonoksi ja turmeltuneeksi. Tuskinpa pahoin erehtyy, jos sanoo, että ankarasti ja vakavasti uskonnollisten ihmisten suuri enemmistö vielä tänä päivänäkin on pääasiassa tällä samalla kielteisellä tai ainakin vierovalla kannalla taiteeseen nähden.

Mitä tästä käsityksestä on sanottava, on pian sanottu. Taide semmoisenaan on vain eräs keino vaikuttaa ihmisiin. Tätä keinoa voidaan tietysti käyttää uskonnolliselta, siveelliseltä ja yleensä eri kannoilta katsoen niin hyvin huonojen kuin hyvienkin tarkoitusten palvelukseen, niinkuin yleensä kaikkia keinoja, voimia ja kykyjä. Mutta vaikka nyt ihan tilastollisesti voitaisiin osoittaa, että taiteella todellisuudessa useammin on vaikutettu ihmisiin turmelevasti kuin jalostavasti, niin ei sillä vielä olisi todistettu, että taide semmoisenaan on turmiollinen, hylättävä ja tuomittava. Ei jonkin keinon, kyvyn, voiman, lahjan kelpaavaisuus ja todellinen arvo riipu siitä, miten sitä todellisuudessa eniten käytetään, vaan siitä, mitä sillä h y v i n k ä y t e t t y n ä saadaan aikaan. On hyvin mahdollista, että inhimillistä taitoa, tietoa, älyä ja neroa todellisuudessa tilastollisesti laskettuna on käytetty ja käytetään paljoa enemmän pahan kuin hyvän palvelukseen. Mutta emme tästä tee sitä johtopäätöstä, että inhimillinen taito, tieto, äly ja nero olisi semmoisenaan turmiollista ja ihmisiä senvuoksi pidettävä mahdollisimman taitamattomina, tietämättöminä ja älyttöminä, niinkuin emme myöskään hävitä emmekä lakkaa käyttämästä sellaisiakaan teknillisiä keksintöjä, joilla ilmeisesti todellisuudessa on saatu paljoa enemmän pahaa kuin hyvää aikaan. Me sovellutamme niihin nähden vanhaa ohjetta: abusus non tollit usum. Väärä käyttö ei estä oikeaa käyttöä. Samaa on muistutettava taiteeseen nähden niille, jotka sen väärän ja huonon käyttötavan takia tuomitsevat sen kokonaan arvottomaksi tai turmiolliseksikin. Vasta sitten, jos voitaisiin osoittaa, ettei taidetta mitenkään voikaan käyttää hyvien ja hyväksyttävien tarkoitusten palvelukseen ja ettei sillä voida vaikuttaa ihmisiin muuten kuin turmelevasti, olisi oikeus väittää, että taide semmoisenaan on turmiollinen ja tuomittava. Mutta tätä ei voi kukaan osoittaa. Päinvastoin, jo se kiistaton tosiseikka, että on olemassa paljonkin tai-

detta, jonka henki ja suunta ankarimmaltakin kristillissiveelliseltä kannalta on tunnustettava hyväksi, puhtaaksi ja kohottavaksi, todistaa ettei epäkristillisyys, epäsiveellisyys ja turmelevaisuus suinkaan ole taiteelle olennaista. Taiteen tehtävää ja arvoa periaatteellisesti selvitettäessä ei ole siis ryhdyttävä tilastollisesti laskemaan, minkälaisten tarkoitusten palveluksessa taidetta todellisuudessa eniten käytetään, hyvienkö vai huonojen, sillä taiteen yhtä vähän kuin muittenkaan vaikutuskeinojen oma merkitys ja arvo ei riipu niitten tarkoitusten laadusta, joitten palveluksessa sitä käytetään, koskapa taidetta, niinkuin muitakin vaikutuskeinoja, voidaan käyttää kaikenlaisten tarkoitusten palveluksessa. Taiteen oma merkitys ja arvo riippuu siitä, kuinka t e h o i s a vaikutuskeino se on, aivan niinkuin jonkin räjähdysaineen oma merkitys ja arvo riippuu siitä, kuinka tehoisa se on räjähdysaineena eikä siitä, onko sitä todellisuudessa käytetty enemmän hävittäviin vaiko rakentaviin tarkoituksiin. Tämän olennaisen ja ratkaisevan näkökohdan sivuuttavat tavallisesti ne, jotka uskonnolliselta tai siveelliseltä kannalta tuomitsevat taiteen turmiolliseksi ja hylättäväksi. Heidän tuomionsa ei oikeastaan kohdistu ollenkaan taiteeseen itseensä ja siihen tehtävään ja arvoon, mikä sillä semmoisenaan on, vaan se kohdistuu siihen tapaan, millä taidetta todellisuudessa on käytetty ja käytetään. Tietysti ei tämä taiteen todellinen käyttötapakaan ole merkityksetön. Päinvastoin on täysin ymmärrettävää, jopa oikeutettuakin, jos uskonnollinen tai vakavasti siveellinen ihminen omasta puolestaan asettuu vierovalle ja kielteiselle kannalle tarjona olevaan taiteeseen nähden ja vielä kehottaa muitakin tekemään samoin, jos tuolla tarjotulla taiteella hänen mielestään kerran on kauttaaltaan uskonnon ja siveyden vastainen henki. Mutta tämä vierova ja kielteinen kanta on silloin oikeutettu vain siihen suurempaan tai pienempään todellisen taidetuotannon alaan nähden, jossa tuo

uskonnon ja siveyden vastainen henki asianomaisen mielestä ilmenee, ei taiteeseen nähden kokonaisuudessaan eikä taiteeseen nähden semmoisenaan. Vaikkei todellisuudessa olisi muuta kuin uskonnon ja siveyden vastaista ja turmiollisesti vaikuttavaa taidetta — mikä ei kuitenkaan ole laita — niin ei sittenkään olisi oikeutta väittää, että taide semmoisenaan on uskonnon ja siveyden vastaista ja turmiollista. Silloin täytyisi ottaa tutkittavaksi, johtuuko taiteen tosiasiallinen huonous ja turmiollisuus sen omasta luonteesta ja olemuksesta, vaiko vain sen väärästä vaikkakin aivan yleisestä käyttö- ja harjoittamistavasta. Ja jos tulos, kuten varmaa on, viittaisi viimemainittuun suuntaan, silloin olisi käytävä tarkastamaan, mitä tehtävää taide täyttää, mikä merkitys ja arvo sillä on ihmiskunnalle, jos ja kun sitä harjoitetaan ja käytetään sen oman olemuksen ja luonteen mukaisella, s.o. hyvällä tavalla. Tämä tutkimus vasta on oikeaa taiteen tehtävän ja arvon tutkimista. Mutta ne, jotka etupäässä huonoksi havaitsemansa taiteen tosiasiallisen harjoittamis- ja käyttötavan nojalla tuomitsevat taiteen itsensä arvottomaksi ja turmiolliseksi, eivät yleensä lähde ollenkaan tutkimaankaan taiteen omaa tehtävää ja arvoa, vaan lausuvat mielipiteensä aivan toisesta asiasta, nim. juuri taiteen tosiasiallisesta harjoittamis- ja käyttötavasta.

2. Huvi- ja virkistysteoria.

Jos juuri kosketeltu käsityssuunta ei anna yleensä mitään varsinaista vastausta kysymykseen, mikä tehtävä ja merkitys taiteella on, niin antaa sitävastoin se teoria, jota paraiten sopisi nimittää huvi- ja virkistysteoriaksi, tähän kysymykseen hyvinkin selvän ja helppotajuisen vastauksen. Se vastaus kuuluu, niinkuin teorian nimikin sen jo ilmaisee:

Taiteen tehtävänä on tarjota ihmisille huvia ja virkistystä karun, proosallisen, useimmiten ilottoman ja rasittavan jokapäiväisen aherruksen lomassa. Ja taiteella on se merkitys ja arvo, mikä tällaisella huvilla ja virkistyksellä on ihmiselämässä.

Tämä käsitys taiteen tehtävästä on kaikkein vanhimpia ja yleisimpiä. Jo Platonkin tavallaan viittasi tämän suuntaiseen käsitykseen, sillä mikäli Platon myönsi taiteella olevan positiivista merkitystä ja arvoa, hän ilmeisesti käsitti tämän arvon perustuvan varsinaisesti siihen, että taide on hauska leikki ja ajanviete, joka tuottaa virkistystä ja hetkellistä huvia. Tämän mukaisestihan Platon asetti taiteen samalle arvotasolle kuin esim. sofistisen puhetaidon, herkuttelua tarkoittavan keittotaidon, koristelutaidon, ym. verraten ala-arvoiset vain hetken huvia ja virkistystä tarkoittavat toimet. Eräässä toisessa yhteydessä Platon lukee taiteet jo turmeltuneen yhteiskuntaelämän pohjaltaan tarpeettomiin ylellisyyslisäkkeihin, jotka eivät ole tosin vakavan vaivan arvoisia, mutta joita ihmiset niitten tuottaman hauskuutuksen takia kaipaavat. Tällaisina turmeltuneen yhteiskuntaelämän hauskuuden tuottajina Platon mainitsee taiteilijain ohella mm. parturit, makeisleipurit, kamarineitsyet, muotineulojat, imettäjät, vieläpä hetääritkin.[1]

Myöskin Aristoteles on joskus selittänyt taiteen tehtävää ja merkitystä huvi- ja virkistysteorian henkeen ja suuntaan. Tähän suuntaan viittaavat varsinkin muutamat Politiikan 8. kirjassa olevat, musiikin merkitykseen ja vaikutukseen kohdistuvat lausunnot. Aristoteles sanoo nim. mainitussa paikassa musiikilla olevan mm. sen merkityksen, että se on huvi- ja virkistysväline vakavan, rasittavan työn lomassa, jonkinlainen "sielun rohto, joka poistaa rasituksen tuottaman pahantunteen", keventää ja hauskuttaa mieltä ja tekee meidät jälleen tosityöhön virkeämmiksi

ja kykenevämmiksi, aivan niinkuin uni, viini, tanssi tai muu huvi, joitten rinnalle Aristoteles musiikin eräässä kohdassa asettaakin. Kun se, mitä Aristoteles tässä sanoo musiikista, saattaneen ulottaa yleensä kaikkiin taiteisiin — eräät Poetiikan kohdat antavat sellaiseen ulottamiseen suoranaistakin oikeutta — voimme täydellä syyllä pitää Aristotelesta varsin tyypillisenä huvi -ja virkistysteorian edustajana.

Tämän suuntainen teoria ja käsitys on halki aikojen ollut ja yhä on sangen laajalti edustettuna. Teoreetikot tosin harvemmin omaksuvat tämän teorian niin yksipuolisessa muodossa, että he julistaisivat huvittamisen ja hauskutuksen taiteen ainoaksi ja yksinomaiseksi tehtäväksi, vaikka jotkut kyllä niinkin tekevät.[1] Useimmiten he kuitenkin Horatiuksen tavoin selittävät taiteen tehtäväksi "huvittamisen ja hyödyttämisen", huvittavassa muodossa annetun opetuksen ("docere delectando"). Tällainen hedonistis-pedagoginen (huvittavais-opettavainen) kaksoisteoria taiteen tehtävästä onkin ollut erinomaisen laajalti vallitsevana aina vanhan ajan runoilijoista, reetoreista ja filosofeista alkaen halki renessansin ja klassisismin valtakauden uusimpaan aikaan saakka. Vaikka nämä vanhan ajan runoilijat ja teoreetikot, renessansin ja klassisismin runousoppien kirjoittajat Horatiuksesta Scaligeriin, Boileauhon, Heinsiukseen ja Opitziin saakka eivät yleensä aseta huvittamista taiteen yksinomaiseksi tehtäväksi, niin on heidän käsityksensä mukaan huvittaminen ja hauskutus kuitenkin aivan olennainen ja tärkeä puoli taiteen tehtävässä. Ja kun sitäpaitsi on niitä, jotka ovat pitäneet ja pitävät sitä taiteen yksinomaisenakin tehtävänä, niin on käytännöllisen selvyyden kannalta täysin paikallaan tarkastaa ensin huviteoriaa semmoisenaan ja erikoisena teoriana. Tämä teoria on epäilemättä vielä meidänkin päivinämme kaikista vallitsevin ja laajimmin le-

vinnyt, mitä taiteen tehtävästä on olemassa. Sikäli kuin se suuri yleisö, joka yleensä jotakin taidetta tai taiteita viljelee ja harrastaa, on tullut muodostaneeksi itselleen mitään mielipidettä taiteen tehtävästä ja merkityksestä, saanee sanoa, että tämä mielipide kaikkein useimmissa tapauksissa käy juuri huvi- ja virkistysteorian suuntaan. Hauskaksi ajanvietteeksi, huviksi ja virkistykseksi rasittavan tosityön lomassa ja jälkeen käsittävät varmaan useimmat teattereissa, konserteissa ja taidenäyttelyissä kävijät tai kaunokirjallisuuden lukijat sen taiteiden viljelyn, jota he harjoittavat, ja harva heistä lienee tuntenut mitään tarvetta etsiäkään taiteelle sen etäisempää tai syvällisempää tehtävää ja olemisperustetta. — Niin saatamme sanoa, että huvi- ja virkistysteoria on yhäkin suuren yleisön vallitseva teoria taiteen tehtävästä, ja jos pelkkä kannattajien pääluku antaa jollekin teorialle pontta ja merkitystä, niin silloin pitää tällä teorialla sitä olla.

Kieltämättä tarjookin taide ihmisille suuressa määrin huvia ja virkistystä ja jo tällaisena huvi- ja virkistysvälineenä olisi taiteella epäilemättä täysi olemisoikeus, jopa melkoinen merkitys ja arvokin. Mutta yhtä kiistämätöntä kuin on tämä, yhtä ilmeistä on, ettei taiteen, ja nimenomaan korkeamman taiteen, merkitys suinkaan rajoitu tähän. Taiteen varsinaisen tehtävän ja merkityksen kannalta on sen tarjooma virkistys ja huvi — niin suuriarvoinen kuin se semmoisenaan saattaa ollakin — sittenkin vain aivan toisarvoinen ja niin sanoaksemme satunnainen sivutulos. Ne perusteet, jotka osoittavat, ettei taiteen varsinaisena tehtävänä ja virkana mitenkään voi olla vain huvin ja virkistävän ajanvietteen tarjoominen, ovat niin ilmeiset ja niin monesti esitetyt, että olisi varmaan tarpeetonta ruveta niitä yksityiskohtaisesti toistamaan. Riittänee, kun niihin lyhyesti viitataan.

Huvi- ja virkistysteoria on ristiriidassa sen omakohtai-

sesta kokemuksesta jokaiselle tunnetun vaikutuksen ja merkityksen kanssa, mikä suurilla taideteoksilla tosiasiallisesti usein on meihin ja meille, suuret taideteokset kun monesti merkitsevät meille ei hetken haihtuvaa huvia ja virkistystä, vaan vakavia, syviä, toisinaan ihan elämämme syvimpiä elämyksiä ja muodostuvat siten suorastaan merkkitapauksiksi ja virstapylväiksi sisäisen ihmisemme kehityshistoriassa. Tämä teoria on edelleen ristiriidassa sen tosiasiallisen aseman ja merkityksen kanssa, mikä suurilla taiteilijoilla on yleensä aina ollut sekä yksityisten että kansojen tajunnassa, nämä kun ovat tottuneet pitämään ja arvostamaan suuria taiteilijoitaan ei suinkaan vain huvittajinaan ja hauskuttajinaan, vaan henkisinä johtajinaan, elämän tulkitsijoinaan ja oppainaan, täysin suurten ajattelijainsa, valtiomiestensä, uskonnollisten ja yhteiskunnallisten uudistajiensa veroisina. Tämä teoria on ristiriidassa myöskin sen käsityksen kanssa, mikä suurilla taiteilijoilla itsellään varsin yleisesti on ollut työnsä ja tehtävänsä laadusta, nämä kun ovat tavallisesti pitäneet itseään, ei suinkaan vain ihmisten huvittajina ja hauskuuksien keksijöinä, vaan ihmishengen vakavien, syvien tarpeiden tyydyttäjinä, korkeiden, totisten henkisten arvojen luojina, jopa — Schillerin sanoja käyttääksemme — koko ihmisyyden arvon vaalijoina tai Ibsenin suulla puhuaksemme "Jumalan syvimpien totuuksien julistajina", kansojen herättäjinä ja johtajina, pikemminkin profeettoina ja ylimmäisinä pappeina kuin huvitusmestareina ja hauskuttajina. Eikä tämä suurten taiteilijain käsitys tehtävästään ole, kuten ehkä tahdottaisiin huomauttaa, vain tavallista ammattiylpeyttä, pyrkimystä arvioida itsensä ja oma työnsä mahdollisimman korkeaksi. Tässä ei ole kysymys vain taiteilijan tehtävän erilaisesta arvioinnista, tässä on kysymys sen koko luonteen aivan periaatteellisesti erilaisesta käsittämisestä, mistä tosin seurauksena johtuu tälle tehtävälle myös aivan

erilainen arvo. Suuret taiteilijat eivät yleensä ollenkaan käsitä olevansa sitä, mitä heidän huvi- ja virkistysteorian mukaan pitäisi olla, nim. huvittajia ja hauskuttajia, vaan he käsittävät päinvastoin olevansa täällä maailmassa täyttämässä perin totista ja vakavaa, raskasta ja vastuullista, suorastaan Jumalan itsensä antamaa kansojen ravistamis-, herättämis-, kohottamis- ja johtamistehtävää, joka monesti samalla on katkeran totinen kansojen kurittamistehtävä. Täytynee nyt otaksua suurilla taiteilijoilla itselläänkin olevan jotakin käsitystä siitä, mikä oikeastaan on se tehtävä, jota he täällä maailmassa täyttävät tai ainakin pyrkivät täyttämään, ja teoria, joka väittää heidän tehtävänsä aivan toiseksi kuin miksi he sen itse tuntevat ja käsittävät, on jo tämän takia lievimminkin sanoen ainakin pahasti epäiltävä.

Mutta huvi- ja virkistysteoria on vihdoin ristiriidassa myös sen aseman kanssa, mikä taiteella yhteiskunnallisena ilmiönä on sivistyneissä valtioissa tai minkä valistunut tajunta ja mielipide ainakin katsoisi sille kuuluvan, sivistysvaltioissa kun yleensä uhrataan taidelaitosten (teatterien, oopperoiden, taidekoulujen ja akatemiojen, konservatorioiden ym.) ylläpitämiseksi ja taiteiden viljelyn edistämiseksi suuria määriä julkisia varoja ja suunnataan taiteeseen paljon kallista kansan voimaa. Tämä menettely on järjellinen ja oikeutettu — miksi tajuntamme sen empimättä tunnustaa — vain siinä tapauksessa, että taide on todella vakava ja tärkeä tekijä kansojen henkisessä taloudessa. Sama menettely olisi sitävastoin sekä järjetön että oikeudeton, jos taide olisi vain huvi- ja virkistysväline.

Senvuoksi että huvi- ja virkistysteoria yksinään on niin ilmeisesti kestämätön, eivät useimmat tämän ajatussuunnan suosijat voikaan tyytyä pitämään vain huvittamista ja virkistämistä taiteen tehtävänä, vaan arvelevat, että huvittamisen lisäksi taiteen täytyy tehdä vielä jotakin muuta,

nim. opettaa, kasvattaa, siveellisesti jalostaa. Ts.: he yhdistävät huvi- ja virkistysteoriaan toisen teorian, johon nyt siirrymme.

3. Didaktis-moralistinen teoria.

Tämänkin teorian ydinajatuksen ilmaisee jo sen nimi. Taiteen tehtävänä on tämän teorian mukaan yleensä ihmisten opettaminen, kasvattaminen ja siveellinen jalostaminen. Taiteen tulee vain havainnollisessa ja sen vuoksi helppotajuisemmassa ja hauskemmassa muodossa teroittaa ihmisille totuuksia ja antaa heille opetuksia, esittää elämänkuvia, jotka havainnollisuutensa takia painuvat mieleen ja kaunistetun muotonsa takia ovat miellyttäviä ja viehättäviä, mutta joitten päätarkoituksena on sittenkin niihin sisältyvä opetus, "le sens moral", se varoittava, kehoittava, neuvova, valaiseva tai siveellisesti kohottava ja jalostava vaikutus, mikä niillä on. Tämän käsityksen mukaan taide tuli olemaan vain kukkiin verhottua tai kauniimpaan pukuun puettua tiedettä — "iloiseksi tieteeksihän" ("gaya scienza") runoutta trubaduurien kielellä sanottiinkin. Se oli tiedettä, joka vain enemmän sadunomaisessa, s.o. kuvaannollisessa ja vertauksellisessa muodossa lausui totuuksia ja opetuksia, teki sitä, mitä Johann von Salisbury sanoo Vergiliuksen tehneen, nim. ilmaisi "sub imagine fabularum totius philosophiae veritatem".* Tai oli taide, toisaalta katsoen, huvitusmestarin puvussa esiintyvä kasvattaja, se oli kiertotietä tapahtuvaa kasvattamista. Ainahan nim. eivät taideteokset voineet tulkita eivätkä teroittaa mitään teoreettisia totuuksia — tämähän oli etupäässä vain runoudessa mahdollista. Silloin ne pyrkivät kaikessa tapauksessa esittämillänsä elämänkuvilla

* »Sadunomaisessa muodossa koko filosofian totuuden.»

vaikuttamaan puhdistavasti, jalostavasti ja kohottavasti tunteeseen ja tahtoon ja yleensä koko luonteeseen.

Nämä kaksi eri puolta: älyperäinen opettaminen tai luonteeseen kohdistuva siveellinen jalostaminen, puhdistaminen ja kohottaminen sisältyvät didaktis-moralistiseen teoriaan. Pohjaltaan nämä molemmat tarkoitukset kuitenkin tulevat samaan, sillä siveellinen jalostaminen ja kohottaminenhan on älyllisen opettamisen ja valistuksenkin lopullisena päämääränä.

Tällä teorialla on paljon samoja historiallisia edustajia kuin edellisellä johtuen siitä, että niin monet huviteorian kannattajat pitivät myöskin opettamista ja jalostamista taiteen tehtävänä. Horatiuksen sananparreksi tulleen lausunnon mukaan vasta se taiteilija voittaa kaikkien suosion "qui miscuit utile dulci", s.o. joka koettaa sekä opettaa että huvittaa — tai oikeammin: opettaa huvittavalla tavalla. Mutta kuta selvemmin tämä huvittaminen käsitetään vain keinoksi ja opettaminen ja siveellinen jalostaminen varsinaiseksi päämääräksi, sitä ilmeisemmin tullaan puhtaan didaktis-moralistisen teorian kannalle. Niitä, jotka ovat tällä kannalla, on monia, niinkuin on toisia, joille huvittaminen taiteen tarkoituksena yksin riittää. Tämän vuoksi on käytännöllisestikin oikeinta käsitellä kumpaakin teoriaa erikseen. Ja joka tapauksessa ovat huvittaminen ja opettaminen taiteen tehtävänä kaksi eri tarkoitusta, joitten kummankin pätevyys on erikseen tutkittava.

Sen jälkeen, mitä edellisen teorian yhteydessä on esitetty, ei nyt enää ole tarpeen ryhtyä didaktis-moralistisen käsityssuunnan edustajia yksitellen luettelemaan eikä heidän mielipiteitään selostelemaan. F r e d r. J. L i n d s t r ö m on sen sitäpaitsi tehnyt väitöskirjassaan "Taiteen tarkoitus ja moraali". Tässä riittää senvuoksi vain muutama yleiskatsauksellinen viittaus.

Didaktis-moralistisenkin teorian juuret voi johtaa aina

Aristoteleesta asti, vieläpä kauempaakin. Sokrateen filosofialle oli ymmärrettävästi taiteenkin tehtävän käsittäminen opettamista ja siveellistä jalostamista tarkoittavaksi aivan luonnollinen. Mutta jo aikaisimmilla kreikkalaisilla runoilijoilla näyttää olleen sama käsitys, niinkuin ilmenee mm. tunnetusta ja paljon siteeratusta Aristofaneen "Sammakot" näytelmässä esiintyvästä lausunnosta: "Mitä opettajat ovat lapsille, sitä ovat runoilijat nuorukaisille." Muuten saattaa sanoa, että tämä on oikeastaan Platoninkin käsitys. Platon vaatii ilmeisesti taiteelta, että se opettaisi ja jalostaisi, ja juuri senvuoksi, ettei taide sitä hänen mielestään tee, hän pitää sitä hylättävänä ja tuomittavana. Aristoteles sitävastoin ilmeisesti tunnustaa taiteen opettavan ja siveellisesti kasvattavan merkityksen ja pitää sitä juuri, joskaan ei ehkä taiteen yksinomaisena tehtävänä, niin ainakin sen tehtävän tärkeänä puolena. Tämä käsitys ilmenee varsin selvästi sekä ennen viitatusta Politiikan 8. kirjasta että myöskin Poetiikasta. Politiikan 8. kirjassa Aristoteles tosin puhuu vain musiikin tehtävästä ja merkityksestä, mutta kuten jo ennen on huomautettu, saadaan epäilemättä se, mitä Aristoteles sanoo musiikista, käsittää koskevaksi muitakin taiteita. Musiikilla sanoo Aristoteles jo ennen puheena olleen huvittamisen lisäksi olevan myös sen tehtävän ja merkityksen, että se on sivistys- ja kasvatusväline. Se voi herättää ja kehittää meissä siveellisesti arvokkaita tunteita ja yleensä vaikuttaa luonteen muodostumiseen, ja on sen takia nimenomaan tärkeä nuorison kasvatusväline.[1] Poetiikassa taasen Aristoteles puhuu taiteen tehtävästä ja merkityksestä yleisemmältä kannalta puhuessaan jäljittelyn merkityksestä. Koska kaikki taide Aristoteleen käsityksen mukaan on jäljittelyä, on luonnollisesti se, mitä Aristoteles jäljittelyn merkityksestä sanoo, ilman muuta sovellettava taiteenkin merkitykseen. Jäl-

jittelyn merkityksen Aristoteles selittää ilmeisesti älyllisopettavaiseksi. Jäljittelyn merkitys ja arvo on nim. Aristoteleen mukaan siinä, että se tarjoo meille tilaisuutta vertailuihin (alkukuvan ja jäljennöksen välillä) ja päätelmiin ja tuottaa siten älyllistä oppimisen iloa.[1] Kun tämän lisäksi muistetaan, että Aristoteleen mukaan yleensä taiteen ja eritoten runouden ydinluonne ja tärkein tehtävä on siinä, että se esittää meille todellisuutta satunnaisuuksista ja epäoleellisista aineksista puhdistettuna ja kirkastettuna ja siten paljastaa meille ilmiöitten todellisen olemuksen, minkä vuoksi juuri nimenomaan runous Aristoteleen kuuluisan lausunnon mukaan on "filosofisempi ja vakavampi asia kuin historia", niin on ilmeistä, että Aristoteleen käsityksen mukaan älyllinen valistaminen ja siveellinen jalostaminen on aivan tärkeänä ja olennaisena taiteen tehtävän puolena.

Muita didaktis-moralistisen teorian edustajia vanhalta ajalta ei tarvitse enää mainitakaan. Riittää, kun vain todetaan, että tämä käsitys vanhan ajan runoilijoilla ja teoreetikoilla on kauttaaltaan vallitsevana, tosin tavallisesti huviteoriaan yhtyneenä. Horatiusta voi tässä suhteessa pitää koko aikakauden käsitystavan tyypillisenä edustajana ja tulkkina.

Sen sijaan on syytä huomauttaa, että didaktis-moralistinen teoria, vieläpä sangen puhtaassa muodossa tuli keskiajan yleiseksi lempiteoriaksi. Pohjaltaan se oli oikeastaan kirkko-isienkin ja yleensä niittenkin kristittyjen käsitys, jotka taiteen synnillisenä tuomitsivat, sillä juuri sen takiahan he sen tuomitsivat, ettei se heidän mielestään vaikuttanut ihmisiin jalostavasti ja kohottavasti, niinkuin taiteen heidän käsityksensä mukaan ilmeisesti olisi pitänyt vaikuttaa, vaan pahentavasti ja turmelevasti. Mutta tästä jyrkän kielteisestä kannasta kirkon miehet käytännössä vähitellen luopuivat havaitessaan sen kirkolle epäedulli-

seksi. He huomasivat, että taide sittenkin oli erinomaisen tehoisa ja arvokas vaikutusväline, kun se vain joutui oikeitten tarkoitusten palvelukseen. Ja niinkuin kirkko keskiajalla teki tieteestä teologian palvelijan, niin anasti se taiteenkin haltuunsa ja pani senkin palvelemaan uskonnollisia tarkoituksia, toimimaan "ad maiorem dei gloriam". Tunnettuahan onkin, miten sitten varsinkin kuvaamataiteet ja draama keskiajalla tavallaan uudestaan syntyivät ja kehittyivät kirkon helmassa ja sen kasvatteina palvellen uskonnollisia tarkoituksia.

Niin jyrkkänä vastakohtana kuin renessanssi muuten monessa suhteessa onkin keskiajalle ja keskiaikaiselle elämänkäsitykselle, taiteen tehtävän käsittämisessä pysyy sekin kuitenkin pääasiassa saman didaktis-moralistisen käsitystavan pohjalla. Sitä käsitystä edustavat niin hyvin renessanssin huomattavimmat runoilijat kuin sen taideteoreetikotkin aina Dantesta, Petrarcasta ja Torquato Tassosta alkaen Scaligeriin, Piccolominiin ja Campanellaan saakka. Sama käsitys jatkuu halki uskonpuhdistuksen ajan ja ranskalaisen klassisismin valtakauden, jolloin Boileau on sen, niinkuin muutenkin, aikakautensa vallitsevan taidekäsityksen edustavimpana tulkkina, aina valistusaikaan saakka. On hyvin luonnollista, että valistusaika oli erityisen taipuisa omaksumaan didaktis-moralistisen taidekäsityksen, sillä olihan tämä käsitys mitä paraiten yhteensoveltuva valistusajan oman yleisfilosofisen peruskäsityksen kanssa. Aikakausi, jolle oli ominaista luja luottamus järjen ja älyllisen "valistuksen" onnellistuttavaan ja siveellisestikin ohjaavaan ja kohottavaan voimaan, oli luonnollisesti erityisen taipuvainen käsittämään älyllisen valistamisen ja sitä tietä tapahtuvan siveellisen kohottamisen taiteenkin tehtäväksi. Niinpä esittävätkin valistuskauden huomattavimmat runoilijat ja ajattelijat tätä käsitystä jokseenkin

itsestään selvänä totuutena. Voltairen mielestä oikea murhenäytelmä on hyveen koulu ja oikean runoilijan tulee olla filosofi, s.o. totuuksien julistaja ja opettaja. Diderot ja toiset ensyklopedistit edustavat samaa käsitystä ehkä vieläkin jyrkemmässä muodossa. Ja jos Rousseau näennäisesti on toisella kannalla, hän kun Platonin tavoin tuomitsee taiteen, niin johtuu se taasenkin pohjaltaan samasta syystä kuin Platoninkin tuomitseva kanta, nim. siitä, että tosiasiallinen taide ei Rosseaun mielestä täytä sitä siveellistä kasvatus- ja jalostamistehtävää, jonka hänkin taiteelle asettaa nähtävästi vielä ankarammin kuin muut.

Saksan valistuskauden huomattavin filosofi Leibniz pitää niinikään runouden tehtävänä "opettaa esimerkkien avulla viisautta ja hyvettä ja näyttää pahe sellaisena, että se herättää inhoa ja halua karttaa sitä"[1], ja Leibnizin filosofian pohjalta kohonneen Baumgartenin estetiikassa ilmenee sama käsitys, Baumgarten kun mm. vaatii, että runoudessa esiintyvien kuvitelmien ja satujenkin pitää, ollakseen oikeutettuja, sisältää vertauskuvallista totuutta. Gottsched, runousopin kirjoittaja ja hyvin vaikutusvaltainen maku- ja taidetuomari Saksassa 18. vuosisadan ensi puoliskolla, edustaa samaa didaktismoralistista käsitystä, vieläpä sangen mataloituneessa ja poroporvarillisen kuivakiskoisessa hengessä. Paljoa merkitsevämpää on, että saman käsityksen pohjalla on myöskin Saksan valistuskauden huomattavin kirjallinen suuruus, Lessing, joka pitää kaiken runouden siveellisesti parantavaa tehtävää ja tarkoitusta niin itsestään selvänä ja kiistattomana asiana, että hänestä on suorastaan surkeata, jos on runoilijoita, jotka sitä epäilevät.[2]

Romanttinen virtaus asettui, kuten tunnettu, yleensä perin jyrkälle sotakannalle edeltäjänsä, valistusajan koko taiteen käsitystä vastaan. Niinpä kohookin romantiikan

aikaan vallitsevaksi didaktis-moralistisesta ajatustavasta kokonaan poikkeava käsitys taiteen tehtävästä. Mutta sitä ihmeellisempää on, että didaktis-moralistisella käsityksellä sittenkin on yhä kannattajia, vieläpä romantiikan omien päämiestenkin joukossa. Semmoinen oli esim. Ranskan romanttisen koulun päämies ja johtaja Victor Hugo, joka useissa teostensa esipuheissa tunnustautuu täysveriseksi ja innokkaaksi taiteen opettavan ja hyötyperäisen luonteen tehostajaksi ja puolustajaksi.[1] Toinen ehkä vielä innokkaampi ja jyrkempi didaktis-moralistisen käsitystavan kannattaja Ranskassa romantiikan aikaan oli P. J. Proudhon, joka teoksessaan "Du principe de l'art et de sa destination sociale" tätä käsitystä tarmokkaasti kehittää ja puolustaa — julistaen ihmissuvun ruumiillisen ja henkisen kehittämisen ja kohottamisen taiteen yleisimmäksi tehtäväksi ja tieteen ja moraalin sen suunnan määräjiksi.

Se utilistaristis-positivistinen maailmankatsomus, jonka pohjalta uudenaikainen naturalismi nousee, tekee hyvin ymmärrettäväksi, että naturalistinen taidesuunta yleensä on sangen taipuvainen käsittämään taiteen tehtävän opettavaiseksi ja hyötyperäiseksi. Ei tosin opettavaiseksi siinä mielessä, että taiteilijan tulisi suoranaisesti antaa neuvoja, ohjeita ja opetuksia tai ilmaista mielipiteensä kuvaamistaan ilmiöistä. Sellainen menettelyhän olisi ollut jyrkässä ristiriidassa naturalismille niin olennaisen persoonattomuuden, pidättyväisyyden ja ulkokohtaisuuden vaatimuksen kanssa. Mutta naturalistinen taiteilija saattoi "opettaa" kuvaamalla todellisuutta mahdollisimman totuudenmukaisesti. Hän opettaa näyttämällä: "voilà ce qui existe, tâchez de vous en arranger" ("Kas tämmöistä on todellisuus, koettakaa järjestää asianne sen mukaan!").[2] Naturalistisen suunnan tunnetuimman päämiehen, Emile Zolan, käsityksen mukaan tämä juuri oli tehokkainta ja parasta opettamista. Oltuaan tosin aikaisemmin toisella kannalla,

Zola kallistui myöhemmin pitämään taiteen opettavaa ja siveellisesti ohjaavaa tehtävää hyvinkin tärkeänä, kuten selviää hänen "Le roman expérimental" teokseen kootuista kirjoitelmistaan. Olipa Zola niin vakuutettu omassa kirjailijatoimessaan aina pitäneensä tätä siveellistä opettaja- ja kasvattajatehtävää niin silmällä, että hän eräässä kirjeessään saattoi vakuuttaa ei koskaan kirjoittaneensa ainoatakaan sivua, ainoatakaan riviä ilman siveellistä tarkoitusta.

Kuten tästäkin lyhyestä yleiskatsauksesta näkyy, on didaktis-moralistisella teorialla katkeamaton edustajajoukko halki aikojen. Jos huviteoria on suuren yleisön lempikäsitys, on didaktis-moralistisella teorialla sitävastoin enimmät kannattajansa osittain taiteilijain omassa piirissä, mutta vielä enemmän taideteoreetikkojen, ajattelijain ja kasvattajain.

Kun tämän teorian arvostelemisesta tulee kysymys, on tärkeää se ensin tarkoin rajoittaa, sillä se voi helposti saada niin yleisen muodon, että on vaikea sanoa, mitä kaikkea se oikeastaan sisältää.

On nimenomaan huomautettava, että didaktis-moralistiseksi tämän nimityksen varsinaisessa merkityksessä voidaan sanoa vain sellaista käsitystä taiteen tehtävästä, jonka mukaan taiteen tulee vaikuttaa suoranaisesti joko ymmärrykseen tai tahtoon, tyrkyttää neuvoja, ohjeita, opetuksia, käsityksiä, sanalla sanoen: muokata mielipiteitä — tai taivuttaa tahtoa. Sitävastoin ei ole opettavaista eikä moralisoivaa sellainen taide, joka mahdollisesti kyllä koettaa tehdä meille eläväksi joitakin totuuksia tai taivuttaa tahtoammekin johonkin erikoiseen suuntaan, mutta ei pyri tähän suoranaisesti, ei ymmärryksen eikä tahdon tietä, vaan tunteen kautta tarjoten, ei käsitteitä eikä todisteluja, ei myöskään yllytyspuheita eikä saarnoja, vaan havainnollisia kuvia, jotka saattavat meidät elävästi tuntemaan joittenkin totuuksien tunnearvoa tai herättävät meissä muuten mieli-

aloja ja tunnelmia, jotka sitten omasta voimastaan vaikuttavat jollakin määrätyllä tavalla myös tahtoon. Tosiasiassa tämä pyrkimys vaikuttaa ymmärrykseen tai tahtoon ei silloin ollenkaan ilmene eikä saakaan ilmetä taideteoksessa itsessään, se vaikutus johtuu vain teoksesta etäisempänä välillisenä seurauksena, josta taiteilijan taiteilijana ei oikeastaan ollenkaan tarvitse huolehtia, vaikkakin tällainen teoksesta johtuva etäisempi vaikutus on voinut kangastaa hänen mielessään toivottuna, kaukaisena päämääränä. Taiteen laki on sellainen, että tämän päämäärän hän voi saavuttaa tai saavuttaa sen ainakin paraiten sillä ehdolla, — — että hän on siihen pyrkimättä, ei koeta puhua suoranaisesti ymmärrykselle eikä tahdolle, vaan tyytyy puhumaan vain tunteelle. Vain tätä suoranaisesti ymmärrykselle tai tahdolle tai molemmille puhuvaa taidetta on oikeus kutsua opettavaiseksi tai moralisoivaksi. Jos sitäkin taidetta, joka vain välillisesti, s.o. tunteen tietä, vaikuttaa ymmärrykseen ja tahtoon, nimitettäisiin opettavaiseksi tai moralisoivaksi, silloin olisi jokseenkin kaikki taide opettavaista tai moralisoivaa, eikä koko tuolla nimityksellä olisi mitään merkitystä eikä virkaa. Kaikista opetus-, yllytys- ja käännytystarkoituksista vapaimmastakin romaanista tai näytelmästä, vieläpä lyyrillisestä runostakin voi joittenkin totuuksien tai elämänkäsitysten tunnearvo käydä meille erityisen eläväksi ja teoksella voi siten olla vaikutusta mielipiteisiimme. Toisaalta voi jokin maisemataulu tai sävellys herättää meissä tunnelmia, jotka ovat omansa vaikuttamaan tahtoomme jollakin erikoisella tavalla. Näillä teoksilla voi siis olla vaikutusta ymmärrykseemme tai tahtoomme, mutta opettavaisiksi tai moralisoiviksi ei näitä taideteoksia silti ole oikeus sanoa, koskapa ne vaikuttavat ymmärrykseen tai tahtoon vain välillisesti ja niin sanoaksemme kaukaa, s.o. tunteen tietä. Laitahan onkin sellainen, että oikeastaan täytyy jokaisen taideteoksen vaikuttaa jotakin myös ihmisen älylli-

seen puoleen ja tahtoon, ts. koko ihmiseen, kun nyt kerran sielullisen rakenteemme eri puolet eivät ole mitään erotettuja osastoja, vaan vain saman kiinteän elimellisen kokonaisuuden erilaisia reaktiotapoja. Kysymys on vain siitä, mihin olentomme puoleen suoranaisimmin käännytään, mihin puoleen vaikuttavaksi taideteos muovataan. Jos se muovataan vaikuttamaan etusijassa ymmärrykseen tai tahtoon, on teos opettavainen tai moralisoiva, jos se sitävastoin muovataan pitäen silmällä ja päämääränä vain vaikutusta tunteeseen ja jättäen muun vaikutuksen niin sanoaksemme Herran huomaan, s.o. asiain oman logiikan varaan, niin silloin ei ole oikeus kutsua teosta opettavaiseksi tai moralisoivaksi, vaikkapa sillä sitten välillisesti olisi kuinka suuri opettavainen tai siveellinen vaikutus tahansa.

Tämä ero ja siitä opettavaiselle ja moralisoivalle taiteelle johtuva rajoitettu ja täsmällistetty merkitys on pidettävä selvänä, kun lähdetään tutkimaan didaktis-moralistisen teorian pätevyyttä.

Sen pätevyys — tai oikeammin pätemättömyys — selviää muuten verraten vähällä tutkimisella. Tosin on paljon taidetta, jolla saattaa olla suuri ja tärkeäkin opettava ja kasvattava vaikutus ja merkitys. Mutta tämä taiteen satunnainen vaikutus on, aivan samoin kuin taiteen tuottama huvi- ja virkistyskin, vain taiteen tilapäinen ja epätahallinen sivutulos. Selviäähän tämä jo siitäkin, että on paljon taideteoksia, jopa kokonaisia taidelajejakin, joilla ei ole eikä voikaan olla mitään opettavaa tai kasvattavaa vaikutusta ja merkitystä, mutta jotka tajuntamme silti empimättä tunnustaa taiteeksi. Mitä esim. maisemataulu, muotokuva tai tanssisävelmä kenellekään opettaa tai miten se ketään kasvattaa? Oikeastaan voikin vain runoudessa olla sellainen suoranainen opettaminen ja kasvattaminen mahdollinen, minkä didaktis-moralistisen teorian mukaan pitäisi olla kaiken taiteen tehtävänä. Mutta ei läheskään kaikilla

runoudenkaan tuotteilla ole suoranaista opettavaa tai kasvattavaa vaikutusta ja merkitystä. Esim. puhdas lyyrillinen tunnelmaruno tai lastu, kertomukset sellaiset kuin esim. J u h a n i A h o n "Rautatie" tai T e u v o P a k k a l a n "Oulua soutamassa", niinkuin yleensäkin kaikenlaisista aatteellisista tarkoitusperistä vapaa ja "probleemien" asettelusta pidättyvä täysin ulkokohtainen, vaikkakin persoonallisen tunteen värittämä luonnon tai ihmiselämän kuvaus ei yleensä opeta mitään eikä kasvata ketään, jollei opettavaiseksi ja kasvattavaiseksi sanota jokaista henkistä vaikutusta, jolloin taasen opettaminen ja kasvattaminen sanat ja niitten mukana didaktis-moralistinen teoria kadottavat kaiken järjellisen merkityksen ja sisällyksen.

Mutta ratkaisevin seikka on se, ettei tajuntamme vaadi taideteoksilta opettavaa tai kasvattavaa vaikutusta, vaan pitää sitä, silloin kun taideteoksella satunnaisesti se on, aivan epäolennaisena sivutuloksena ja kaupanpäällisenä. Selviäähän tämä siitäkin, että jos tämä sivutulos tulee pääasiaksi, jos taideteos ilmeisesti ja varsinaisesti tähtää opettamiseen tai kasvattamiseen, — niin se lakkaa meidän silmissämme olemasta taideteos ja muuttuu vain taiteen vaikutuskeinoja apunaan käyttäväksi hartaus-, yllytys-, opetus- tai kasvatusvälineeksi, ja taiteilija itse valepukuun verhoutuneeksi saarnaajaksi, yllyttäjäksi, koulumestariksi. Taiteen tehtävänä ei voi mitenkään olla sellaisen vaikutuksen ja tuloksen tavoitteleminen, jonka tavoitteleminen on omansa riistämään teokselta sen taideluonteen.

4. T ä y d e n n y s t e o r i a.

a) T ä y d e n n y s t e o r i a n s e l o s t u s t a.

Tämä teoria on vähemmin tunnettu ja vähemmin levinnyt kuin molemmat edelliset. Suuri yleisö siitä tuskin tietää

mitään, se on melkein yksinomaan esteetikkojen ja ammattimiesten keksimä ja kehittämä. Siksi se onkin syvällisemmin ajateltu, paremmin perusteltu ja syvemmälle asian ytimeen tunkeutuva kuin molemmat edelliset teoriat.

Täydennysteorian käsittely on vain vaikea sen monivivahteisuuden takia. Oikeastaan onkin täydennysteoria yhteisnimi kokonaiselle joukolle eri teorioja, jotka ovat sekä muodostelultaan että sisällykseltään yksityiskohdissa suurestikin toisistaan eroavia, mutta joita kuitenkin liittää toisiinsa yhteinen perusajatus. Juuri tämän yhdistävän perusajatuksen ilmaisee nimitys "täydennysteoria". Täydennysteoriana pidämme siis jokaista sellaista käsitystä, jonka mukaan taiteen tehtävänä on olla jollakin tavalla ja jossakin suhteessa puuttuvan todellisuuden korvikkeena ja tarjota ihmisolennolle tilaisuutta "toteuttaa itseään", elämis- ja kokemismahdollisuuksiaan, käyttää voimiaan ja kykyjään tavalla ja suuntiin, joihin todellisuus ei tarjoa ainakaan läheskään riittävää tilaisuutta. Mutta missä suhteessa ja millä tavalla taiteen on oltava puuttuvan todellisuuden korvikkeena ja täydennettävä elämää, siitä käyvät käsitykset eri suuntiin, ja siitä juuri aiheutuukin täydennysteoriain kirjava moninaisuus. Joittenkin mielestä taiteen tehtävänä on ennen kaikkea täydentää ja korvata todellisuuden ihmiselle tarjoomien tunne-elämysten köyhyyttä ja yksipuolisuutta, valmistaa niin sanoaksemme keinotekoisesti ihmisille tilaisuutta panna tunneasteikkonsa kaikki kielet soimaan, tai ainakin soitattaa niitä paljoa monipuolisemmin, rikkaammin ja täyteläisemmin kuin todellisuus niitä soitattaa. Toisten mielestä taasen taide täydentää todellisuutta siten, että se kohottaa meidät vajavaisuuksien maailmasta täydellisyyden ja ihanteen maailmaan, luo tänne syntisen maan päälle ihanan paratiisin, jossa kaikki on sopusointuista, eheää ja täydellistä, sanalla sanoen: ihanteen mukaista, ja jonne me saamme silloin tällöin, todellisuuden

puutteiden ja raihnaisuuden rasittamina, paeta virkistymään ja voimistumaan. Kolmannet jälleen käsittävät taiteen elämää täydentävän tehtävän siten, että taiteen virkana on tarjota ihmisolennon elimille, voimille ja kyvyille monipuolisempaa ja tasasuhtaisempaa käyttötilaisuutta kuin todellisuus tarjoo, ja siten olla ihmisolennon voimien ja kykyjen terveen ja tasasuhtaisen kehityksen vaalijana ja edistäjänä. Ainakin nämä kolme pääsuuntaa voi täydennysteoriain joukossa erottaa, mutta näistä pääsuunnista on vielä kustakin eri vivahduksia.

Täydennysteoriankin juuret palautuvat aina Aristoteleeseen saakka. Onpa tämä teoria jonkinlaisena ituna tavattavana Aristoteleella kahdessakin muodossa. Ensimmäiseen edellä esitetyistä täydennysteorian pääsuunnista olisi luettava se muoto, mikä sisältyy Aristoteleen kuuluisaan "katharsis"oppiin. Kun "katharsis" sana tulkitaan niinkuin se tämän kirjoittajan mielestä on tulkittava ja niinkuin muuten useimmat uudemmat tutkijat sen tulkitsevat, niin tulee yhtenä taiteen tehtävänä Aristoteleen mukaan olemaan tarjota tilaisuutta patoutuneitten tunteitten purkautumiseen ja yleensä tunne-elämyksiin. Tämä samahan on myöskin niitten täydennysteorian kannattajain käsitys, jotka edustavat ensimmäisenä mainittua täydennysteorian pääsuuntaa.

Politiikan 8. kirjassa on Aristoteles taasen asettanut taiteelle (tai oikeammin vain musiikille) tehtävän, joka käy yhteen sen tehtävän kanssa, minkä kolmantena mainitun täydennysteorian pääsuunnan edustajat taiteelle asettavat. Aristoteles sanoo nim., että musiikin tehtävänä on mm. — ja tämä tehtävä on Aristoteleen mielestä nähtävästi musiikin korkein tehtävä — olla jalona ajanvietteenä. Tätä jaloa ajanvietettä osoittamaan Aristoteles käyttää sanaa "diagoge", jolla on ymmärrettävä yleensä kaikista ulkonaisista tarkoituksista ja päämääristä vapaata ihmisvoimien kehit-

tämistä ja käyttöä. Ja kun musiikin on oltava juuri tällaisen "diagogen" välineenä, niin merkitsee se sitä, että musiikin (ja tietysti yleensä kaiken taiteen) tehtävä ja merkitys on siinä, että se tarjoo tilaisuutta jonkinlaiseen jaloon ja kehittävään leikkiin, nim. kaikista ulkonaisista päämääristä riippumattomaan ihmisvoimien kehittämiseen ja käyttöön.

Huomattavimpia ja varhaisimpia täydennysteorian edustajia uudemmassa estetiikassa on Dubos.[1] Hän edustaa täydennysteorian ensimmäisenä mainittua pääsuuntaa. Dubos'n mukaan on taide elämän täydennyksenä ja puuttuvan todellisuuden korvikkeena siten, että se yleensä tyydyttää henkisen toiminnan tarvetta, jota todellisuus ei aina riittävästi eikä kyllin monipuolisesti tyydytä, ja poistaa siten toimettomuuden aiheuttamaa tyhjyyden ja ikävän tunnetta. Tätä henkisen toiminnan tarvetta tyydyttää taide tarjoomalla tilaisuutta mieltäkiinnittäviin, mutta samalla pohjaltaan vaarattomiin tunne-elämyksiin. Taiteen tarjoomat tunne-elämykset ovat vaarattomia, koska me tiedämme, että ne jännittävät ja semmoisina luonnostaan voimakkaita mielenliikutuksia herättävät tapahtumat ja elämänkuvat, joita taide esittää, eivät ole todellisia, vaan ainoastaan todellisten tapahtumain ja ilmiöiden jäljennöksiä.

Dubos'n käsityksen tapaista täydennysteoriaa edusti nykyaikaisista esteetikoista aikaisemmin Konrad Lange. Konrad Lange käsitti taiteen elämää täydentävän tehtävän varsinkin todellisuuden tarjoomien tunne-elämysten yksipuolisuuden ja köyhyyden täydentämiseksi. Uudenaikainen elämä pitkälle kehittyneine työnjakoineen ja erikoistumisineen on saattanut Langen mielestä ihmisen suuresti samanlaiseen asemaan kuin kotieläimen. Se sitoo ihmisen määrättyihin yksipuolisiin ja usein hyvin yksitoikkoisiin tomintoihin, pakottaa hänen ajatuksensa

aina samoihin sangen ahtaisiin uomiin ja tarjoo hänelle tilaisuutta vain hyvin rajoitettuihin tunne-elämyksiin. Taiteen tehtävänä on nyt pelastaa meidät alentumasta tällaisiksi sisäisesti köyhiksi ja surkastuneiksi kotieläimiksi tai puoliluomiksi ja tehdä meistä eheitä, kokonaisia ihmisiä. Tämän tehtävän taide täyttää tarjoomalla meille tilaisuutta sellaisiinkin elämyksiin, joihin todellisuus ei tilaisuutta tarjoa. Täten taide täyttää "tunne-elämämme aukot", soittaa niin sanoaksemme sen kaikkia kieliä ja estää niitä siten ruostumasta ja meitä itseämme sisäisesti surkastumasta, ja tämä juuri on taiteen tuottama korkeampi hyöty, sen täyttämä biologinen tehtävä.[1]

Tästä käsityksestä, jota Lange esitti vielä pääteoksensa "Das Wesen der Kunst" toisessakin painoksessa (v. 1907), hän on sittemmin luopunut ja omaksunut uuden, josta myöhemmin tulee puhe. Mutta itse käsitys semmoisenaan on siksi luonteenomainen ja erästä täydennysteorian suuntaa niin selvästi kuvaava, että se ansaitsee mainitsemista ja huomiota vielä senkin jälkeen, kun yksi ja ehkä uusin sen satunnainen edustaja on siitä luopunut.

Täydennysteorian toisena mainittua pääsuuntaa edustaa esim. K a r l K ö s t l i n,[2] vaikka hän kyllä samalla toisissa kohdin lausuu ajatuksensa esteettisen toiminnan tehtävästä ja merkityksestä täydennysteorian kolmannen suunnan käsitystavan mukaisesti. Esteettinen elämä (ja sen mukana siis myös taide) on Köstlinin mukaan "muun elämän välttämätön täydennys, se merkitsee ihmisen välttämätöntä kohottamista todellisen elämän epätäydellisyydestä täydellisyyden ja sen aiheuttaman ehdottoman tyydytyksen piiriin". Esteettinen suhtautuminen ja siis myös taide on "lennähdys mielikuvituksen maailmaan", ("ein Aufschwung ins Reich der Phantasie"), lennähdys, jonka me toisinaan teemme nauttiaksemme täysin vapaina

kaikesta, mikä meitä voi vilkkaasti viehättää, lämpimästi miellyttää, muotoilunsa täydellisyydellä tyydyttää, ilahduttaa, kohottaa, sulostuttaa, hurmata, lennähdys, jolta me sen vuoksi palaamme kaikin päin elähtyneinä, uudelleen virkistyneinä, verestynein ja laajentunein harrastuksin kaikkea inhimillistä kohtaan ja innostuneina ihanteelliseen, palaamme todellisen elämän raskaisiin ja koviin, yksitoikkoisiin ja yksipuolisiin, kuiviin ja proosallisiin, totisiin ja kirpeisiin töihin ja kokemuksiin" (Aesth. s. 42). — Tämän suuntaista käsitystä taiteesta ja sen tehtävästä esittää myöskin esim. G a b r i e l S é a i l l e s sitä kuitenkin perusteellisemmin kehittämättä.[1]

Täydennysteorian kolmannen käsityssuunnan varhaisimpana meille säilyneenä ja tunnettuna ilmauksena saanee pitää sitä jo mainittua A r i s t o t e l e e n lausuntoa, jossa hän asettaa taiteen (musiikin) tehtäväksi olla jalon ajanvietteen (diagogen) välineenä. Tämä musiikin tarjooma diagoge on nim. Aristoteleen mielestä ilmeisesti jotakin aivan toista kuin sen tuottama välitön huvi ja virkistys. Tarjoomansa huvin ja virkistyksen nojalla tekee taide meille Aristoteleen ajatuksen mukaan samanluontoista ja kai myös pääasiassa saman arvoista palvelusta kuin esim. uni, viini tai tanssi: se tuottaa vaihtelua ja lepoa, poistaa väsymyksen ja tekee meidät jälleen virkeiksi ja työhön kykeneviksi. Mutta diagoge-luonteensa nojalla on taiteella Aristoteleen ajatuksen mukaan nähtävästi aivan toinen ja paljoa korkeampi merkitys. Sillä on se merkitys, johon jo alumpana viitattiin: se tarjoaa tilaisuutta kaikista ulkonaisista tarkoituksista riippumattomaan, täysin vapaaseen ja senvuoksi paraiten ihmisarvon ja ihmisen voimien ja kykyjen oman luonteen mukaiseen askarrukseen, s.o. voimien ja kykyjen käyttöön ja on siten ilmeisesti todellisen elämän täydennyksenä.

Tämä diagoge-ajatus on sitten muodostunut perustaksi ja

pohjaksi eräälle halki aikojen ulottuvalle taiteen ja yleensä esteettisen toiminnan tehtävän ja merkityksen käsittämistavalle, vaikka tämän käsitystavan edustajat eivät tavallisesti juuri näytä olevan tietoiset siitä, mistä heidän omaksumansa oppi juurensa johtaa. Sama Karl Köstlin, jonka käsitystä taiteen tehtävästä ja merkityksestä edellä selostettiin, lausuu samasta asiasta ajatuksensa toisissa kohdin tavalla, jossa mitä selvimmin ilmenee Aristoteleen esittämä diagoge-ajatus. "Esteettinen suhtautuminen", sanoo Köstlin, "on täysin vapaata voimien käyttöä" ("eine durchaus freie Bethätigung der Kräfte"), se on "vapaata toimintaleikkiä, jota harjoittaessamme olemme riippumattomat kaikista kahlehtivista tarkoituksista, riippumattomat todellisuuden levottomuudesta ja sen asettamista rajoituksista" (Aesth. s. 19). Mikä merkitys tällaisella täysin vapaalla toiminnalla ja voimien käytöllä on, sen selittää Köstlin tarkemmin hiukan edempänä. Todellisuudessa, sanoo Köstlin, ei ihminen koskaan pääse "zu vollendeter Selbstbethätigung", s.o. toteuttamaan itseään täysin siemauksin ja pohjiaan myöten, jos niin saamme sanoa. Sillä tällainen "vollendete Selbstbethätigung", tällainen täydellinen "itsensä toteuttaminen" edellyttää ensinnäkin, että kaikki ihmisolennon voimat ja puolet tulevat käytäntöön, niin ettei ainoakaan jää toimettomana ruostumaan ja kuihtumaan. Se edellyttää edelleen, että kaikkia voimia saadaan käyttää täysin vapaasti, vain voimien oman sisäisen luonteen vaatimusten mukaisesti tarvitsematta niillä tavoitella mitään tarkoituksia, ja sitäpaitsi, että niitä saadaan käyttää "esineihin" ja askarruksiin, jotka niille täysin soveltuvat. Mutta tämä kaikki ei ole todellisessa elämässä Köstlinin mielestä mahdollista. Vasta taide ja esteettinen elämä tarjoo sellaiseen täydelliseen itsensä toteuttamiseen tilaisuuden. Senvuoksi onkin esteettinen elämä todellisen elämän "välttämätön täydennys",

se vasta, niin leikkiä kuin se onkin, kohottaa meidät täyteläiseen, eheään inhimillisyyteen ja täydellisen, korkeimman elämän tuntoon. — Ja tässä on taiteen ja esteettisen elämän suuri, korkea merkitys (Aesth. s. 32).

Varsinkin ne esteetikot, jotka käsittävät taiteen leikin luontoiseksi tai ainakin panevat erityistä painoa taiteen ja leikin sukulaisuuteen, joutuvat melkein kuin luonnostaan selittämään taiteen tehtävää ja merkitystä tähän suuntaan käyvän täydennysteorian mukaisesti. Jos heitä nim. ei tyydytä — ja tavallisesti se ei tyydytä — se ajatus, että taiteen tehtävä ja merkitys rajoittuisi vain siihen välittömään virkistykseen ja huviin, jota pelkkä "tarkoitukseton", siis leikin luontoinen, voimien käyttö semmoisenaan voi tuottaa, niin täytyy heidän etsiä tälle "tarkoituksettomalle" voimien käytölle sittenkin jotakin etäisempää ja korkeampaa, käyttäjälle itselleen ehkä tosin tiedotonta tarkoitusta, tai ainakin merkitystä. Silloin on se ajatus varsin lähellä, että tämä "tarkoitukseton" voimien käyttö selitetään syvemmältä ja korkeammalta kannalta katsoen juuri' "tarkoituksettomuutensa" ja siitä aiheutuvan vapautensa takia sittenkin erinomaisen tarkoituksenmukaiseksi ja arvokkaaksi, se kun on omansa paraiten edistämään ihmisolennon voimien tervettä ja tasasuhtaista kehittymistä ja tarjoomaan ihmiselle tilaisuutta elää eheää, kokonaista, rikasta ja olentonsa kaikkia kykyjä, puolia ja mahdollisuuksia vastaavaa elämää. Tällainen todellisen elämän epätervettä yksipuolisuutta täydentävä ja siitä aiheutuvia haittoja torjuva ja korjaava ihmisolennon tasasuhtaista kehitystä ja elämän rikkautta säilyttävä ja vaaliva merkitys taiteella senvuoksi yleensä useimpien leikkiteorian edustajien mielestä onkin.

Näytteenä tämänsuuntaisesta käsityksestä esitettäköön tässä vain, miten eräs oman aikamme esteetikko, Richard Müller-Freienfels, taiteen tehtävää ja

merkitystä juuri tältä kannalta selittää. Elimistöjen terveyden ehtona on, sanoo Müller-Freienfels, kaikkien elinten tasasuhtainen käyttö ja askarruttaminen. Mutta ne elämänolot, joissa meidän aikamme sivistyneet ihmiset elävät, eivät ammattien ja toimintojen äärimmäisen haarautumisen ja erikoistumisen takia voi enää mitenkään tarjota niin monimutkaisille elimistöille kuin ihmiselimistöt ovat riittävää, tasapuolista ja tasasuhtaista käyttö- ja toimintatilaisuutta. Seuraus siitä on, että ihmiselimistöjen terve kehitys joutuu vaaraan. Toisia elimiä ja voimia käytetään ja askarrutetaan aivan ylenpalttisesti, toiset jäävät käyttämättöminä ruostumaan ja kuihtumaan, joitakin toisia taasen ehkä käytetään, mutta aivan epätasaisesti ja epäsäännöllisesti. Ihmisolennon terveydelle niin välttämättömän tasapainon ja tasasuhtaisuuden palauttamiseksi ja ylläpitämiseksi elinten ja voimien käytössä ja toiminnassa on olemassa kaksi keinoa: leikki ja taide. ”Ne tarjoovat elimistölle tilaisuutta siihen tasaiseen ja tasasuhtaiseen toimintaan, joka on sen terveyden välttämätön ehto.” Samalla ovat nämä molemmat toiminnat myöskin tärkeitä ihmisolennon vaistojen ja kykyjen kehittäjiä.[1]

Täydennysteoriasta ja sen edustajista puhuttaessa ei voi sivuuttaa Schilleriä,[2] sillä oikeastaan Schillerin esittämä käsitys taiteen tehtävästä on ehkä merkitsevin yritys selittää taiteen tehtävää täydennysteorian suuntaan. Schillerin suhde täydennysteoriaan on kuitenkin hieman monimutkainen. Schillerin esittämä käsitys taiteen tehtävästä ei nim. mahdu mihinkään mainitsemistamme täydennysteorian suunnista. Onpa jonkinverran kysymyksenalaista, mahtuuko se niihin kaikkiin yhteensäkään. Schillerin käsityksessä on nim. puolia, jotka näyttävät käyvän yli täydennysteorian tai ainakin viittaavan toisiin suuntiin. Mutta kaikessa tapauksessa on Schillerin käsityksellä niin suuri ja olennainen sukulaisuus ja niin

paljon yhteistä täydennysteorian kanssa, että jos Schillerin käsitys kerran on jonkin yleisotsikon alle asetettava, niin sen paikka on sittenkin paraiten juuri tässä.

Tämän teoksen historiallisessa osassa on Schillerin käsitystä taiteen ja esteettisen toiminnan tehtävästä ja merkityksestä verraten seikkaperäisesti selostettu eikä tässä ole syytä siellä esitettyä toistaa. Tässä on vain osoitettava, mikä yhteys Schillerin käsityksellä on täydennysteorian kanssa, erityisesti huomautettava niistä sen puolista, jotka ovat täydennysteoriaan kuuluvia, samoinkuin niistäkin, jotka käyvät toiseen suuntaan.

Täydennysteoriaan kuuluvaa on ensinnäkin Schillerin voimakas esteettisen elämänpiirin "toismaailmaisuuden" (transcendentaalisuuden) tehostaminen. Schillerin käsityksen mukaan esteettinen elämänpiiri muodostaa ei vain erään ihmiselämän puolen, vaan kokonaan oman ja uuden maailman tämän todellisuuden maailman rinnalle. Se uusi maailma on "puhtaitten muotojen" maailma. Haltioitunein, korkealentoisin sanoin ja kuvin Schiller ylistää tämän "puhtaitten muotojen" maailman paratiisimaista ihanuutta. Poissa on sieltä "die Angst des Irdischen" ("mainen tuska"), siellä ei kuulu valitusta eikä voihkinaa, siellä ei viillä suru sydäntä eikä kohota kärsimys kyyneliä poskelle. Sillä sinne kohoutuessamme me riisumme yltämme maisen elämän aineraskauden, sen pyyteet, huolet ja surut, ja puhtaina, vapaina henkiolentoina, jumalien kaltaisina, me kiidämme kohti korkeuksia, hengittäen eetterin ohutta ilmaa ja nauttien kevyestä lennostamme, samalla kuin mainen aine-elämä painuu näkyvistämme raskaana unikuvana yhä alemmas. Sanalla sanoen: Schiller kuvaa esteettisen elämänpiirin todellisen elämän rinnalla taivaallisen autuuden, ihanteellisuuden ja täydellisyyden maailmaksi. Hän ei tosin suoranaisesti sano, että tämän esteettisen maailman tehtävänä on nimenomaan täydentää to-

dellista elämää, mutta tämä on oikeastaan sanomattakin selvää. Esim. Köstlinin edellä esitetty kuvaus esteettisestä maailmasta todellisen elämän rinnalla olevana ja sitä täydentävänä ihanteellisuuden ja autuaallisuuden maailmana, jossa saamme käydä silloin tällöin virkistymässä ja voimistumassa, on ilmeisesti vain Schillerin ajatusten toistamista. Kuvatessaan taidetta todellista elämää täydentävän toisen maailman luojana viittaa Volkelt heti esityksensä alussa nimenomaan Schilleriin tällaisen käsityksen varsinaisena isänä ja innostuneena apostolina.[1] Lisätä voi, että Schillerin käsitys tältä puoleltaan kuuluu täydennysteorian toiseen pääsuuntaan.

Mutta ehkä vielä enemmän on Schiller taiteen ja esteettisen elämän tehtävää ja merkitystä kuvatessaan pannut painoa sellaisiin seikkoihin, jotka kuuluvat täydennysteorian kolmantena mainittuun suuntaan. Schiller korostaa tarmokkaasti esteettisen toiminnan ehdotonta "tarkoituksettomuutta" ja vapautta, yleensä sen leikkiluonnetta ja samalla esteettisten esineitten kuvamaisuutta. Mutta hän ei esteettisellä leikillä tarkoita suinkaan tositoimintaa ala-arvoisempaa, kevyttä huvittelua. Päinvastoin! Schillerin tarkoittama esteettinen leikki on tositoimintaa korkeampaa ja arvokkaampaa, sillä se on toimintaa, jossa vasta ihmisluonto saa avata koko rikkautensa ja panna kaikki kykynsä ja voimansa niitten oman luonteen mukaiseen liikkeeseen ja vaikutukseen. Esteettisessä toiminnassa meitä eivät nim. kahlehdi todellisuuden kaikelle tositoiminnalle asettamat esteet ja rajoitukset, sillä tämä toiminta on vain ihan "tarkoituksetonta" tai oikeammin "itsetarkoituksellista", voimien oman luonteen mukaista, vapaata voimien käyttöä, ja esineet, joilla siinä askaroidaan, eivät ole ainetäyteistä, vastustelevaa, voimien luonteeseen soveltumatonta todellisuutta, vaan pelkkiä kuvia, näkyä ja lumetta. Tämän vuoksi on esteettinen toiminta mitä au-

tonomisinta ja samalla korkeimmassa määrässä ihmisen arvon ja hänen ydinluontonsa mukaista toimintaa. Tämän kaiken Schiller lausuu lyhyimmin tuossa kuuluisassa yltiömäisessä lauseessaan: "Ihminen leikkii vain siellä, missä hän on sanan täydessä merkityksessä ihminen, ja hän on vain leikkiessään täydellisesti ihminen."[1] Ajatus on: vain kaikista tarkoituksista ja todellisuuden häiritsevistä ja rajoittavista esteistä vapaassa, leikin luontoisessa toiminnassa pääsee ihmisolento kaikinpuolisesti ja täydellisesti toteuttamaan omaa itseään, kohoutumaan eheään ja täydelliseen ihmisyyteen ja elämään sellaista rikasta ja täyteläistä elämää, johon hänen luonnossaan ovat edellytykset. Tällaista "leikkiä" on taide ja esteettinen suhtautuminen, ja ne muodostavat siis todelliselle elämälle välttämättömän täydennyksen, sillä vasta niitten avulla ja niissä voi kohota olentonsa koko rikkauteen ja eheyteen ihminen, jota todellinen elämä on omansa tekemään yksipuoliseksi, rikkinäiseksi, raajarikoksi, sisäisesti köyhäksi ja kuihtuneeksi. Tältä puolelta katsottuna sisältyy siis Schillerin käsitykseen selvästi Aristoteleen diagoge-ajatus, vain paljoa rikkaammin ja monipuolisemmin kehitettynä.

Kun Schiller kaiken tämän lisäksi tai oikeammin kaikesta tästä johtuvana lopputuloksena pitää taiteen ja esteettisen toiminnan nähtävästi lopullisimpana ja olennaisimpana tehtävänä ja päämääränä olla yhdyssiteenä ja sovittajana ihmisen aistillisen ja järjellisen puolen, oman halun ja velvollisuuden, luonnonpakon alaisen ja omaehtoisen toiminnan välillä ja siltana raa'asta luonnontilasta siveellisyyteen, tai yleensä eläimellisyydestä ihmisyyteen, siis tavallaan kasvatuskeinona ja korkeakouluna todelliseen, jaloon ihmisyyteen, "kauniin sielun" tasolle, niin voi näyttää epäilyttävältä, tokko tämmöinen käsitys taiteen tehtävästä enää ollenkaan mahtuu täydennysteoriaan. Sehän tuntuisi varmaan monen mielestä paremmin viit-

taavan didaktis-moralistisen taidekäsityksen suuntaan. Nähdäkseni voidaan kuitenkin tämäkin puoli Schillerin käsityksestä katsoa kuuluvaksi täydennysteoriaan. Sillä ensinnäkin ei Schiller tarkoittanut taidetta siinä mielessä siveellisyyden ja jalon ihmisyyden korkeakouluksi, että taiteen suoranaisesti tulisi pyrkiä opettamaan tai jalostamaan luonnetta. Taide sai kyllä jäädä täysin autonomiseksi ja senhän pitikin siksi jäädä ja puhua vain sille ihmisolennon puolelle, jolle sen luonnon mukaista on puhua. Mutta juuri olemalla sitä, mitä se on, toteuttamalla vain omaa luonnettaan, tulee taide Schillerin mielestä välillisesti olemaan siveellisyyden ja ihmisyyden korkeakouluna. Tällaista käsitystä ei voi pitää didaktis-moralistisena.

Toisekseen on se tapa, millä Schiller käsittää taiteen täyttävän siveellisyyden ja ihmisyyden korkeakoulun tehtävää, täysin täydennysteorian perusajatuksen mukainen. Täydennysteoriaan ei tietysti voi lukea jokaista käsitystä taiteen tehtävästä, jonka mukaan taide vain yleensä jollakin tavalla ja jossakin suhteessa täydentää todellista elämää. Tällöinhän kuuluisivat lopulta kaikki teoriat täydennysteoriaan, sillä epäilemättä taide esim. opettaessaan tai huvittaessaan tai yleensä tehdessään sitä samaa, mitä tosielämäkin tekee, tätä kuitenkin jollakin tavalla täydentää. Näin laajassa merkityksessä käsitetty täydennysteoria ei kuitenkaan enää merkitsisi mitään. Täydennysteoriaan kuuluvaksi järkevässä ja täsmällisessä merkityksessä voidaan lukea vain ne käsitykset taiteen tehtävästä, joitten mukaan taide tekee jotakin sellaista, mitä tosielämä ei tee, on puuttuvan todellisuuden "keinotekoisena" korvikkeena ja nimenomaan tarjoo ihmiselle tilaisuutta kokea tai toimia ja yleensä toteuttaa itseään sillä tavalla ja semmoisiin suuntiin, joihin todellinen elämä ei tarjoa tilaisuutta. Kun tästä pidetään kiinni, on nähdäkseni Schillerin käsi-

tyksen viimeksikin kosketeltu puoli täydennysteoriaa. Sillä taide voi olla siltana eläimellisyydestä jaloon siveellisyyteen ja korkeampaan ihmisyyteen vain sen takia, että se tarjoo ihmiselle tilaisuutta sellaiseen toimintaan ja sellaisten ihmisolennon puolien toteuttamiseen, johon todellinen elämä ei tarjoa tilaisuutta. Ollessaan jalon, eheän, siveellisen ja kauniin ihmisyyden korkeakouluna taide siis tosiasiassa täydentää elämää, sillä se tekee silloin sellaista, mitä todellinen elämä ei voi tehdä.

Schillerin esittämään käsitykseen taiteen tehtävästä liittyi myöhemmin Konrad Lange.[1] Ei tosin lähinnä tähän sen viimeksi käsiteltyyn puoleen, vaan pikemminkin tätä ennen puheena olleeseen. Lange nimittää itse omaa myöhempää käsitystään "vapausteoriaksi" ("Freiheitstheorie") ja määrittelee sen tarkemmin käsitykseksi, jonka mukaan "taiteen tarkoituksena on sisällyksestä (nim. taiteen sisällyksestä) kokonaan riippumattoman vapaudentunteen herättäminen".[2] Lange tarkoittanee tällä pääasiassa samaa, mitä Schiller lauseellaan, että ihminen vain leikkiessään on täydellisesti ihminen. Ts. sitä, että leikin luontoinen, tarkoituksista vapaa toiminta, jommoista taide on, on tienä korkeampaan, avartuneeseen ihmisyyteen. Mutta tämä ajatus samoinkuin yleensä koko vapausteoria jää Langelta melkein kokonaan tarkemmin kehittämättä. Lange tekee vain muutamia varsin ylimalkaisia ja summittaisia viittauksia vapauden suureen merkitykseen ihmiselämässä huomauttaen mm., kuinka vapauspyrkimys on keksintöjen ja suurten tekojen perusvaikutin ja kuinka se on myöskin ajatus- ja puhemuotojen pohjana, kuten esim. sukkeluuden, vieläpä koomillisuuden yleensäkin. Mutta varsin hämäräksi jää, mitä yhteyttä kaikilla näillä, muuten osittain sangen omituisilta tuntuvilla vapauden ansioilla ja aikaansaannoksilla on taiteen ja sen aiheuttaman vapaudentunteen kanssa. Yleensäkin on Langen "vapausteoria" niin hämärästi kehi-

tetty, että hänen, vaihtaessaan vanhan käsityksensä tähän uuteen tuskin voi sanoa kaupassa voittaneen.

Lisättävä on, että myöskin Johannes Volkeltin käsitys esteettisen toimintamuodon tehtävästä ja merkityksestä on Shillerin käsitykselle suuresti sukua, joten Volkeltiakin tavallaan on pidettävä täydennysteorian edustajana. Tämä ilmenee ei ainoastaan jo mainitusta aikaisemmasta kirjoitelmasta, jossa Volkelt, Shillerin ajatuksista lähtien, kuvaa taidetta uuden maailman luojana, vaan myöskin erityisesti Volkeltin suuren esteettisen järjestelmän viimeisestä niteestä, jossa Volkelt selittää esteettisen toimintamuodon yleisimmäksi ja lopullisimmaksi aikaansaannokseksi "inhimillisen sielunelämän mahdollisimman täydellisen sopusointuisuttamisen" ("möglichste Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens", Syst. III, s. 442). Volkelt on kuitenkin toisissa yhteyksissä — mm. tuossa jo mainitussa "Ästh. Zeitfragen" teokseen sisältyvässä kirjoitelmassa — selittänyt nimenomaan taiteen tehtävää hiukan toisellakin tavalla sanoen mm. taiteen tehtävänä olevan "kuvastaa elämän sisäistä totuutta tai inhimillisesti merkitsevää" tai myös "paljastaa elämän merkitystä ja arvoa" (s. 100). Tämmöinen ajatus ei ilmeisestikään käy täydennysteorian suuntaan eikä ole samaa kuin "inhimillisen sielunelämän sopusointuisuttaminen". Yleensä johtuu siitä monia erilaisia näkökohtia yhdistelevästä tavasta, jolla Volkelt selittää esteettisen vaikutuksen synnyn ja taiteen olemuksen, ettei hän helposti voi rajoittaa taiteen tehtävääkään yhteen ainoaan aikaansaannokseen, vaan hänen täytyy erottaa siinäkin monta puolta. Tästä taasen seuraa, ettei Volkeltia juuri voi lukea minkään yhden ainoan taiteen tehtäväteorian kannattajaksi. Hän on tässä kohden, niinkuin muuten hiukan yleensäkin, sukua Aristoteleelle, joka on lausunut taiteen tehtävästä vain muutamia aivan lyhyitä huomautuksia, mutta saanut siihen kuitenkin sisällytetyksi

useimmat taiteen tehtävästä sittemmin muodostuneet teoriat.

b) Täydennysteorian arvostelua.

Kun täydennysteoria on näin monivivahteinen, ei sitä luonnollisesti voi arvostellakaan en bloc, s.o. yhtenä ainoana teoriana. Kunkin siihen sisältyvän ajatussuunnan pätevyyttä on tarkastettava erikseen.

Silloin on ehkä toisena mainitun täydennysteorian suunnan epäpätevyys kaikkein helpoimmin osoitettavissa. Taiteen tehtävänä ei voi olla luoda tämän vajavaisuuden ja puutteellisuuden maailman rinnalle ihanteellisuuden ja täydellisyyden maailma, jossa, Köstlinin sanoja käyttääksemme, "kaikki on, niinkuin olla pitäisi", jossa "meiltä ei mitään puutu", sillä tosiasiassahan ei taide suinkaan luo tällaista maailmaa emmekä me myöskään vaadi, että se sellaisen loisi, emmepä edes katsoisi sen ollenkaan oikein täyttävän tehtäväänsä, jos se sen tekisi. Se maailma, jota taide kuvastaa, on päinvastoin jokseenkin yhtä epätäydellinen ja vajavainen, taisteluista, ristiriidoista ja kärsimyksistä rikas kuin tämä todellisuuden maailmakin, siitä yksinkertaisesta syystä, että se maailma, jota taide yleensä kuvastaa, — on juuri tämä todellisuuden maailma. Tosinhan me kernaasti suomme taiteilijalle oikeuden joskus päästää myöskin ihanteen kaipuunsa vapaana valloilleen, antautua hurmaaviin, taivaisiin unelmiin ja maalata maisen vankilamme seinälle taivaan ihanuudet, ihmiset ja olot sellaisina kuin utuisimmissa unelmissamme toivoisimme niitten olevan. Me emme ainoastaan suo tätä, vaan vieläpä toivomme ja haluamme, että taide sitäkin tekisi. Mutta hurjaa liioittelua, sokeaa yksipuolisuutta ja tosiasioista välittämätöntä haaveellisuutta olisi kuitenkin pitää tätä taiteen yksinomai-

sena tehtävänä. Ei terve taide ole koskaan vain sellaiseen paratiisimaisten haavemaailmojen maalailuun rajoittunut. Ja jos taide sellaiseen rajoittuisi, se pian perinpohjin kyllästyttäisi meidät ja kävisi merkityksettömäksi, tosielämälle ja sen tarpeille vieraaksi ja arvottomaksi, joutavaksi unelmoimiseksi. Kuvatessaan esteettistä elämänpiiriä kirkkaaksi maailmaksi, missä "ei kuulu tuskan synkkää voihkinaa, missä ei suru viillä sydäntä eikä kohota kärsimys kyyneliä poskelle", olisi Schillerin senvuoksi tarvinnut muistaa vain omia teoksiaan ja niitten kuvastamaa maailmaa huomatakseen, kuinka räikeässä ristiriidassa tämä hänen kuvauksensa taiteen kuvastamasta maailmasta on jo hänen omankin taiteensa kuvastaman maailman kanssa. Sillä "Rosvojen", "Fiescon", "Messinan morsiamen", "Don Carloksen", "Kabalen" ja "Wallensteinin" maailmasta ei ole suinkaan hävinnyt "mainen tuska", siellä kaikuu päinvastoin hyvin voimakkaana "des Jammers trüber Sturm" ("vaikerruksen synkkä voihkina"). Ristiriitaiset pyyteet, harrastukset ja voimat törmäävät siellä vastakkain ja taistelevat hurjassa temmellyksessä, hyve monesti horjuu, jaloja sydämiä särkyy, ylevät pyrkimykset sortuvat, "kauneuden kohtalona" näyttää melkein olevan "tulla tallatuksi hevosten kavioihin", ja väkivalta, viekkaus ja vääryys jäävät monesti voittajina taistelutanterelle. Sanalla sanoen: Schillerin omasta taiteesta kuvastuu pääasiassa se sama vajavaisuuksien ja epätäydellisyyksien, taistelujen ja ristiriitaisuuksien, paljojen paheitten ja vähien hyveitten, suurten kärsimysten ja verraten pienten valopuolien maailma, joka yleensä kuvastuu muustakin taiteesta ja joka pohjaltaan on vain tämän todellisuuden maailman selvennetty, kirkastettu ja persoonallisesti väritetty heijastuskuva. Se, jonka käsityksen mukaan taide luo ihanteellisuuden ja täydellisyyden maailman tämän puutteellisen todellisuuden maailman rinnalle, kiinnittää siis huomionsa vain yhteen

verraten vähäalaiseen kohtaan taiteen kuvastamasta maailmasta ja sulkien silmänsä kaikelta muulta väittää taiteen tehtäväksi sellaista, mikä tosiasiassa on vain pieni puoli taiteen toiminnassa ja minkä tajuntamme mukaan myös niin pitää ollakin.

Helposti kestämättömäksi osoitettavissa on myöskin täydennysteorian ensi muunnos ainakin Konr. Langen esittämässä muodossa. Jos taiteen tehtävänä olisi "täydentää tunne-elämämme aukot" tarjoomalla meille tilaisuutta sellaisiin elämyksiin, joihin todellisuus ei tarjoa tilaisuutta, niin silloinhan olisi meille merkitystä vain sellaisilla taideteoksilla, jotka kuvaisivat meille tuntemattomia elämän puolia ja herättäisivät meissä tunnelmia, joita emme todellisuudessa saa kokea. Esim. avioelämää ja perhesuhteita sekä näihin liittyviä tunteita kuvaavilla romaaneilla tai näytelmillä ei olisi silloin mitään varsinaista merkitystä henkilöille, jotka itse ovat avioelämää eläneet ja kokeneet siihen ja perhesuhteisiin liittyviä tunteita. Äidin rakkautta tulkitseva runo tai sitä näkyvästi havainnollistuttava taulu olisi merkityksetön rakastaville äideille, ja lemmen romaanit ja laulut jättäisivät kylmiksi kaikki lempivät ja lempineet. Samasta teoriasta johtuisi myöskin, että kullekin olisi yleensä merkityksetön niitten elämänalojen taiteellinen kuvaus, jotka olisivat hänelle todellisuudesta tunnetut. Tiedemiestä ei liikuttaisi hänen erikoismaailmansa elämän taiteellinen kuvaus, liikemiestä ei liikemaailman, merimiestä ei merielämän seikkailut, ylhäisön naista ei hänen oman seurapiirinsä juonia, juoruja ja häväistysjuttuja kuvaava romaani tai näytelmä, köyhälistön jäseniä ei köyhälistökurjuuden kuvaukset jne. Ja kuta enemmän ihminen olisi kokenut ja kuta monipuolisemmin ja laajemmin hän elämää tuntisi, sitä merkityksettömämmäksi taide hänelle kävisi ja sitä vähemmän vastaanottavaksi hän itse taiteelle, ja henkilölle, jolle "mikään inhimillinen ei olisi vierasta",

olisi taide käynyt aivan merkityksettömäksi ja — vieraaksi. — Teoria, joka johtaa näin nurinkurisiin ja todellisuuden kanssa ilmeisessä ristiriidassa oleviin johtopäätöksiin, ei voi olla oikea.[1]

Kestävämpi on täydennysteorian ensi muunnos Dubos'n esittämässä muodossa. Dubos'n mukaan ei taiteen tehtävänä ole vain täydentää "tunne-elämämme aukkoja" tarjoomalla meille tilaisuutta sellaisiin elämyksiin, joihin todellisuus ei tarjoa tilaisuutta, vaan taiteen tehtävänä on vain yleensä tarjota meille tilaisuutta tunne-elämyksiin, siten askarruttaa henkeämme ja estää tuskallista ikävän ja tyhjyyden tunnetta syntymästä.

Tätäkin käsitystä vastaan on kuitenkin ensinnäkin huomautettava, että sen mukaan taiteella olisi varsinaista merkitystä vain — joutilaille ja tyhjäntoimittajille. Henkilö, jolla olisi riittävästi henkistä askarrusta, ei sitä tarvitsisi eikä kaipaisi eikä sillä olisi hänelle merkitystä. Tämä on nyt kuitenkin taasen aivan ilmeisessä ristiriidassa todellisuuden kanssa. Ne ihmiset, joitten elämässä taiteella todella on tärkeä sija ja merkitys, ovat tavallisesti juuri henkisesti askartelevia ihmisiä. Eikä taide ole heille suinkaan joutohetken täytteenä ja ajanvietteenä, askarruksena, johon ryhdytään työn puutteesta ja askarruksen tarpeesta, vaan he päinvastoin harrastavat ja kaipaavat sitä, vaikkei heiltä mitenkään tahdo siihen aikaa riittää, vaan heidän täytyy monesti tarpeelliselta levolta tai ammattitehtäviltään suorastaan varastaa taiteeseen uhrattava aika. Tämä seikka osoittaa, ettei taiteella ole todellisuudessa sellainen tehtävä ja merkitys kuin sillä Dubos'n teorian mukaan pitäisi olla. Mutta sitäpaitsi on huomautettava, että jos taiteen tehtävänä olisi mielen askarruttaminen, niin silloin ei taiteen tosiasiallisen luonteen ja sillä saavutettavan päämäärän, askarrutuksen, välillä olisi sitä kiinteä syy-yhteyttä ja selvää vastaavaisuutta, minkä täytyy yleensä olla olemassa

keinon ja sen varsinaisen päämäärän välillä. Askarrutukseen ei taiteen nim. suinkaan tarvitsisi olla juuri sellainen kuin se on. Päinvastoin eräs taiteen olemuksen perustavimmista puolista, se nim., että taide etusijassa ja ennen kaikkea on taiteilijan o m a n t u n t e e n i l m a i s u a, olisi tämän päämäärän kannalta täysin tarpeeton. Mielen askarruttamiseen nim. riittäisi ja olisi ehkä soveliaampikin pelkkä jännittävien, vaarattomien tunne-elämysten keinotekoinen aiheuttaminen. Omaehtoisilla kuvitteluilla ja haaveiluilla, erinäisillä keinotekoisilla kiihokkeilla, rosvo-, rikos- ja kummitusjutuilla, seikkailukertomuksilla, sensatio-uutisilla, sanomalehtiankoilla, kaikenlaisilla kujeilla ja kepposilla aiheutetut tunteet ja mielenliikutukset olisivat mielen askarruttamiseen aivan yhtä hyvät, kuin taideteosten synnyttämätkin, suuremman jännittäväisyytensä, mutta samalla vaarattomuutensa takia vielä paremmatkin. Mielen askarruttamiseen tarvittaisiin siis vain keinoilla millä hyvänsä aiheutettuja tarpeellisen jännittäviä ja samalla vaarattomia tunne-elämyksiä, mutta ei niitten aiheuttajaksi omakohtaisesti tuntevaa henkilöä, ts.: e i t a i t e i l i j a a. Ei ole nyt uskottavaa, että taiteella olisi sellainen tehtävä, jonka täyttämiseen eräs taiteen olemuksen perustavin puoli ja taiteilija itse olisi tarpeeton.

Tätä täydennysteorian muunnosta vastaan voitaisiin tehdä vielä sekin huomautus, että sen kannalta taiteen tarjoomien tunne-elämysten sisäinen laatu ja luonne ja niitten ei ainoastaan siveellinen, vaan myös yleisinhimillinen arvo jäisi, kuten jo H e g e l[1] aikoinaan totesi, aivan merkityksettömäksi. Taideteosten arvo ei riippuisi ollenkaan siitä, millaisia tunne-elämyksiä se tarjoaisi, vaan yksistään siitä, kuinka hyvin se kykenisi mieltä askarruttamaan aiheuttamillaan tunne-elämyksillä. Salapoliisikertomukset, kummitusjutut ja huikeimmat seikkailuromaanit kohoaisivat silloin taiteellisessa arvoasteikossa ensi sijalle.

Mitä täydennysteorian kolmanteen muunnokseen tulee, on siinä erotettava eri vivahduksia, jotka ovat eri tavoin arvosteltavia. Sitä ihmisolennon eheyttämistä ja sopusuhtaisuttamista, joka tämän täydennysteorian muunnoksen mukaan yleensä on taiteen tehtävänä, voidaan nim. taiteen käsittää täyttävän joko kokonaisemmin tai osittaisemmin, suoranaisemmin tai välillisemmin. Edellisessä tapauksessa johdutaan väittämään taiteen säilyttävän ja edistävän ihmisolennon eheyttä ja sopusuhtaisuutta askarruttamalla kaikinpuolisesti ja tasasuhtaisesti hänen voimiaan ja kykyjään. Tätähän varsin yleisesti väitetään taiteen tekevän. Taide (ja yleensä esteettinen suhtautuminen) julistetaan tietopuolisen ja käytännöllisen toiminnan ja yleensä kaikkien "yksipuolisten" harrastusten rinnalla ja vastakohtana koko ihmisolentoa, hänen kaikkia voimiaan ja kykyjään tasasuhtaisesti askarruttavaksi toimintamuodoksi ja semmoisena ihmisolennon eheyden ja sopusuhtaisuuden varsinaiseksi vaalijaksi ja edistäjäksi. Niin väittää esim. Aug. Schmarsow, — ottaaksemme vain joukosta yhden esimerkin, — taiteella olevan tieteellisen askarruksen ja siveellisen pyrkimyksen rinnalla "sen onnellisen etuoikeuden, että se tyydyttää koko ihmistä". "Se yksin täyttää meidän luontaisen sopusoinnun kaipuumme, sillä se askarruttaa koko ihmistä hänen luontonsa mukaisesti ja tasasuhtaisesti."[1] Samansuuntaista ajatusta korostaa voimakkaasti Volkeltkin järjestelmänsä viime nidoksessa (S. 441 ss.).

Niin yleiseksi ja usein vielä suorastaan uskonkappaleen tapaiseksi lempiajatukseksi kuin tällainen käsitys on tullutkin, on se kuitenkin tosiasiain valossa katsottuna nähdäkseni vain kaunis harhakuvitelma. Esteettinen suhtautuminen ei ole suinkaan koko ihmisen kaikinpuolista ja tasasuhtaista askarruttamista, vaan etupäässä erään määrätyn olentomme puolen, nim. tunnepuolen kääntämistä ilmiöitä

vasten. Esteettinen suhtautuminenhan on tunnesuhtautumista, kuten sen lyhyesti olemme sanoneet. Se on siis aivan yhtä yksipuolista kuin teoreettinen ja käytännöllinen suhtautuminen, ainoastaan toisella tavalla yksipuolista kuin ne. Tällaista yksipuolista tunnesuhtautumista on esteettinen suhtautuminen taiteeseenkin. Ei taideteos suinkaan askarruta samalla tavalla ja tasasuhtaisesti olentomme kaikkia puolia, vaan kohdistuu päinvastoin varsinaisesti vain olentomme yhteen puoleen, nim. tunteeseen. Sen kiinteän yhteyden takia, mikä on olemassa olentomme eri puolien välillä, se tietysti ei voi olla koskematta näitä toisiakin puolia, aivan niinkuin teoreettinen ja käytännöllinenkin suhtautuminen jollakin tavalla koskettavat olentomme kaikkia puolia. Mutta tämä toisten puolten koskettaminen tapahtuu vain ohimennen tai on välillistä. Se on ainoastaan siltana siihen olennon puoleen, johon ilmiö varsinaisesti kohdistuu tai aiheutuu etäisempänä seurauksena tästä. Ja taideteos kohdistuu varsinaisesti tunteeseen ja koskettaa toisia puolia ainoastaan sikäli kuin ne ovat tienä, siltana ja keinona tunteiden liikkeelle panemiseen tai tästä välillisesti aiheutuvana etäisempänä seurauksena. Tämä viimemainittu on pääasiana ja tarkoituksena ja siihen kaikki tähtää. Voihan jokainen vain muistelemalla todellista suhtautumistaan taideteoksiin todeta, että näin on laita. Emmehän me taulunäyttelyssä, konsertissa tai teatterissa toimi mitään emmekä myöskään tieteile tai teoretisoi. Me vain varsin passiivisina antaudumme taideteosten herättämien tunnevaikutelmien ja mielialojen valtaan ja viivymme niissä. Ja jos taulu tai sävelteos saattaa meidät teoreettisiin mietiskelyihin tai näytelmä johtaa meidät suoranaiseen toimintaan, niin sehän tietää vain sitä, että olemme tulleet heitetyiksi pois esteettisestä mielialasta ja esteettisestä suhtautumisesta teoreettiseen tai käytännölliseen emmekä enää katso tai kuuntele taideteosta taideteoksena. Se seikka, että tai-

deteoksessa, esim. juuri näytelmässä tai romaanissa, k u v a t a a n myös teoreettisia harrastuksia ja käytännöllistä toimintaa ja yleensä elämän kaikkia puolia, ei suinkaan, — niinkuin se ehkä ihmeellisen käsitteiden hämmennyksen takia on voinut joitakin harhauttaa luulemaan, — tiedä sitä, että taideteos askarruttaisi tasasuhtaisesti meidän koko olentoamme ja sen kaikkia kykyjä ja voimia. Sillä eihän siitä seikasta, kuinka monipuolista ja rikasta on taideteoksen tarjooma a i n e s, riipu taideteoksen aiheuttaman askarruksen monipuolisuus, vaan se riippuu siitä, m i t e n m e t ä h ä n a i n e k s e e n s u h t a u d u m m e. Ja mehän suhtaudumme siihen yksipuolisesti, nim. olennaisesti tunteella, s.o. me kiinnymme varsinaisesti kuvattujen ilmiöitten tunnearvoihin ja viivymme niissä. Tarjoohan todellisuuskin esteettiselle katselijalle mitä monipuolisinta ja rikkainta katselemisainesta, sillä onhan koko olevainen yleensä esteettiselle suhtautumiselle alttiina. Mutta esteettinen suhtautuminen on nyt juuri määrätynlaista yksipuolista suhtautumista tähän rajattoman monipuoliseen todellisuuden ainekseen, se kun on olennaisesti vain kiintymistä todellisuuden ilmiömoninaisuuden tunnearvoihin.

Ettei taide ja esteettinen suhtautuminen askarruta ja kehitä tasasuhtaisesti koko ihmistä ja tee häntä eheäksi ja harmoniseksi persoonallisuudeksi, sen pitäisi olla hyvin tunnettua siitäkin, että pelkät taiteilija- ja kaunosielut, joille taide on kaikki kaikessa ja koko olevainen vain esteettisen suhtautumisen esinettä, ovat kaikkea muuta kuin tasasuhtaisesti kehittyneitä ja eheitä harmonisia persoonallisuuksia. He ovat päinvastoin melkoista arveluttavammin kieroon kasvaneita ja puoliluomia kuin yksipuoliset käytännön tai teoreettisenkin askarruksen ihmiset. He ovat kieron kulttuurikehityksen aiheuttamia epäsikiöitä, elämän varsinaisiin tehtäviin kelpaamattomia parasiittejä,

joilta puuttuvat tai ovat jääneet kehittämättä terveeseen elämään juuri olennaisimmin tarvittavat kyvyt ja elimet. Jos siis taiteen käsitetään ja väitetään vaalivan ja edistävän ihmisolennon eheyttä ja sopusuhtaisuutta ja täydentävän elämää siten, että se askarruttaa kaikinpuolisesti ja tasasuhtaisesti koko ihmistä, niin silloin väitetään sellaista, mikä yksinkertaisesti ei ole totta. Taide ei todellisuudessa askarruta ihmistä tällä tavalla.

Jos taasen taiteen eheyttävä ja sopusointuisuttava vaikutus käsitetään lievemmässä ja osittaisemmassa mielessä, nim. niin, että taide askarruttaa ja kehittää tosin vain etupäässä eräitä ihmisolennon puolia, mutta juuri sellaisia, jotka muuten jäisivät riittävää askarrutusta vaille ja senvuoksi kuihtumaan ja surkastumaan, koska käytännöllinen ja tietopuolinen toiminta eivät näitä puolia riittävästi askarruta, niin tällainen täydennysteoria kyllä on sopusoinnussa tosiasiain kanssa, sillä tässä mielessä taide epäilemättä on omansa vaalimaan ja edistämään ihmisolennon eheyttä ja tasasuhtaisuutta. Mutta tällainen "täydennysteoria" ei vain enää merkitse juuri mitään, sillä tässä mielessä vaalivat ja edistävät ihmisolennon eheyttä ja sopusuhtaisuutta myöskin tietopuolinen ja käytännöllinen toiminta. Ne askarruttavat nim. myöskin kumpikin kohdastaan eräitä ihmisolennon puolia, jotka muuten jäisivät riittävää askarrutusta ja kehitystilaisuutta vaille, ja täydentävät täten elämää. Samaa voi pohjaltaan sanoa jokaisesta erikoisluontoisesta toimintamuodosta. Ei käy nyt julistaminen taiteen erikoistehtäväksi sellaista tehtävää, jota oikeastaan kaikki toiminnat osaltaan ja tavallaan täyttävät. Sehän olisi pohjaltaan samaa kuin tunnustaa, ettei taiteella ole mitään omaa erikoistehtävää.

Mutta sitäpaitsi: se voimien askarruttaminen ja käyttö käytön itsensä takia, mikä täydennysteorian kolmannen muunnoksen mukaan tulisi olemaan taiteen varsinaisena

tehtävänä, on aivan liian muodollinen ja tyhjä yleensä minkään toiminnan varsinaiseksi päämääräksi. Voimien käyttö ja kehittäminen on toimintojen itsestään aiheuttama s i v u t u l o s, joka paraiten saavutetaan juuri silloin, kun sitä ei varsinaisesti tavoitella, mutta joka kohta jää saavuttamatta, jos sen saavuttaminen asetetaan toiminnan varsinaiseksi päämääräksi. Toiminta, jolla ei olisi muuta tarkoitusta eikä merkitystä kuin joittenkin kykyjen kehittäminen, ei kehitä kykyjä, tai kehittää niitä ainakin huonosti, sillä sellainen pelkkä muodollinen "dressuuri" käy tyhjyytensä ja sisällöllisen tarkoituksettomuutensa takia kuolettavan ikäväksi ja joutavanpäiväiseksi eikä jaksa kannustaa todella tarmokkaaseen ja innostuneeseen voimien käyttöön. Se on ajattelevalle ihmismielelle yhtä arvotonta ja joutavaa pyörimistä kehässä kuin omaa häntäänsä suuhun tavoittelevan kissan kieriminen. Ja juuri voimien käyttämiskeinona yhtä tuloksetonta ja nurinkurista kuin esim. opetuksen alalla sellainen pelkästään joittenkin kykyjen kehittämiseksi keksitty oppiaine, jolla ei olisi mitään sisällöllistä arvoa ja merkitystä. Sellainen oppiaine ei kehittäisi todella mitään kykyjä, tai olisi ainakin siihen tarkoitukseen mahdollisimman takaperoinen keino. — Sitäpaitsi olisi tällaisen pelkästään muodollisen voimien kehittämistarkoituksen kannalta eräs taiteen olennainen puoli, nim. sen koko sisällys, aivan merkityksetön ja tarpeeton. Pääasiahan olisi vain, että taide tarjoaisi elämänkuvia ja tunne-elämyksiä ja askarruttaisi määrättyjä sielunkykyjä, yhdentekevää millä ja minkäarvoisella ainehistolla se niitä askarruttaisi. Mutta tämä ei ole nyt, kuten tietty, todellisuudessa suinkaan yhdentekevää. Päinvastoin riippuu taiteen arvo aivan olennaisesti myös siitä, millaisia elämänkuvia ja tunne-elämyksiä se meille tarjoo. Tällöin ei voi olla oikea se taiteen tehtävä, jonka kannalta tämä olisi yhdentekevää. Sellaisen taiteen tehtävän ja taiteen tosiasiallisen luonteen

välillä ei olisi kiinteää syy-yhteyttä ja selvää vastaavaisuutta, vaan päinvastoin ilmeinen epäsuhtaisuus ja ristiriitaisuus. — Eihän muuten kenenkään mieleen johdu julistaa tieteen varsinaiseksi tehtäväksi älyn askarruttamista ja kehittämistä, vaikka tieteellinen toiminta sitä epäilemättä suuressa määrin tekee, tai tahdon kasvattamista käytännöllisen toiminnan varsinaiseksi päämääräksi, vaikka käytännöllisellä toiminnalla kieltämättä on tahtoa kasvattava vaikutus. Aivan yhtä nurinkurista on julistaa joittenkin toisten sielunkykyjen, esim. mielikuvituksen ja tunteen, askarruttaminen taiteen varsinaiseksi tehtäväksi, vaikkakin taide sivumennen tätä tekee.

5. Taiteen tehtävänä totuuden, aatteen tai ilmiöiden olemuksen paljastaminen.

Halki estetiikan historian käy nyt myöskin sellainen ajatussuunta, jonka mukaan taiteen tehtävänä on totuuden, olevaisessa piilevien aatteiden tai ilmiöiden varsinaisen ytimen ja olemuksen paljastaminen.

Jo Platon tätä oikeastaan taiteelta vaati, vaikka tosiasiallinen taide hänen mielestään ei ollenkaan sitä tehtävää täyttänyt, se kun ei kuvastanut ilmiöitten olennaista "totuutta", s.o. niissä piileviä ideoita, vaan jäljitteli jo semmoisinaan vaillinaisia ideain jäljennöksiä, nim. yksityisiä todellisuuden esineitä. Aristoteleen mielestä sitävastoin taide paljastaa ilmiöitten sisäistä totuutta, niissä piilevää ideaa, sillä se ei jäljittele eikä ainakaan saa jäljitellä yksityisilmiötä semmoisenaan ja kaikessa satunnaisuudessaan, vaan sitä mikä yksityisilmiössä on ydintä ja olennaista, s.o. idean mukaista. Taide esittää näin ollen todellisuuden ilmiöt satunnaisuuden kuonasta puhdistettuina ja kirkastettuina ja kuvastaa selvemmin olevaisen sisäistä totuutta kuin se itsestään todellisuudessa kuvastuu.

Uudemmalla ajalla on varsinkin H e g e l ja hänen koulunsa pyrkinyt selittämään taiteen tehtävää tältä pohjalta. "Taiteen tehtävänä on", sanoo H e g e l, "paljastaa totuus havainnollisen hahmoittelun muodossa." Sama ajatus toistuu Hegelillä useammin eri kääntein lausuttuna. "Taiteen tarkoituksena on absoluuttisen (s.o. olevaisen ytimen, idean) esittäminen havainnollisena." "Taiteen tehtävänä on esittää aate (idea) välittömästi havaittavana, aistillisessa, ei käsitteellisessä eikä yleensä puhtaan henkisyyden muodossa."[1]

Aivan samaan perusajatukseen tähtää T a i n e' n tunnettu taiteen määritelmä, jonka mukaan taideteoksen päämääränä on ilmaista esineitten olennaista luonnetta selvemmin kuin todellisuus sitä tekee.[2] Ja kun V o l k e l t joskus aikaisemmin lausui taiteen tehtävänä olevan "havainnollistuttaa elämän sisäistä totuutta" ("die innere Wahrheit des Lebens zur Darstellung zu bringen")[3], niin kuvastuu siinäkin selvästi sama peruskäsitys. Jo jonkin verran tästä loittoneva ja toisiin suuntiin viittaava, mutta sittenkin nähdäkseni samalta pohjalta nouseva on myöskin se D i l t h e y n esittämä käsitys, että taiteen tehtävänä on selittää elämää, lausua elämän merkitys kuvissa.[4]

Voi nyt ehkä näyttää siltä, että se käsitys taiteen tehtävästä, mikä kuvastuu juuri esitetyissä lausunnoissa, ei ole mikään uusi käsitys, vaan ainoastaan didaktis-moralistisen teorian muunnos. Niin ei ole kuitenkaan laita. Esim. H e g e l nimenomaan vastustaa ja pitää vääränä didaktis-moralistista käsitystä. Ja eri asia epäilemättä onkin vaatia taidetta j u l i s t a m a a n t o t u u k s i a ja vaatia sitä p a l j a s t a m a a n t o t u u t t a, s.o. esittämään elämänilmiöitä niin, että niitten syvin ydin ja olennaiset puolet kuvastuisivat kirkkaammin ja selvemmin kuin todellisuudessa. Didaktis-moralistisen teorian edustajan täytyy vaatia esim. maisemataululta, niinkuin jokaiselta muultakin taideteok-

selta, että se joko opettaa meille jotakin tai vaikuttaa meihin jollakin tavoin suorastaan kasvattavasti ja jalostavasti. "Totuusteorian" edustaja vaatii sitävastoin vain, että maisemataulu esittää kappaleen luontoa niin, että kuvasta paljastuu meille maisema joiltakin olennaisilta ja merkitseviltä puoliltaan. Kieltämättä on tämä käsitys jotain toista kuin didaktis-moralistinen.

Toinen kysymys on sitten, kuinka paljon totta tässä "totuusteoriassa" piilee. Epäilemättä se tähtää hyvinkin oikeaan ja syvälle taiteen olemukseen. Mutta käytetyt käänteet eivät vain ole oikein omansa tekemään täsmällisesti selväksi sitä ajatusta, jota tavoitellaan. Erityisen epämääräiseksi jää tämä ajatus Taine'n sille antamassa hatarassa muodossa. Jos yleensä vain esineitten ja ilmiöitten olennaisten tai silmäänpistävien piirteitten ilmituominen olisi taidetta, silloinhan kai mm. jokainen määritelmä ja yleensä esineitten tai ilmiöitten olennaisten ominaisuuksien nimenomainen toteaminen ja korostaminen olisi taideteos. Jos joku sanoo: hauki on kala; lehmä on märehtivä nisäkäs; neekeri on mustaihoinen ihminen, niin hän epäilemättä tuo ilmi ja tahtoo tehdä erityisesti huomattavaksi erinäisiä kysymyksessä olevien olioitten olennaisia ja silmäänpistäviä luonnepiirteitä. Pohjaltaan tämä esineitten ja ilmiöitten olennaisten luonnepiirteitten ilmituominen ja selvittäminen on juuri tieteen varsinaisena tehtävänä. Taine'n määritelmän mukaan olisi siis oikeastaan kaikki tiede taidetta. Taine'n määritelmästä puuttuu nim. se perin tärkeä ja olennainen lisäys, johon Hegel ja hänen koulunsa panee niin suurta painoa, että nim. olennaisten luonnepiirteitten ilmituominen on tapahtuva havainnollisessa, ei käsitteellisessä muodossa. Tätä tietysti Tainekin tarkoittaa, mutta se jää häneltä määritelmässä sanomatta.

Mutta vaikka tämä olennainen lisäyskin otetaan mukaan, ei "totuusteoria" tule sittenkään riittävän täsmälliseksi.

Tämän teorian pohjana oleva peruskäsite ("totuus", "aate" "olemus", "olennainen luonnepiirre") on nim. liian hämärä ja monimerkityksinen ja taiteeseen sovellettuna oikeastaan vaikeasti tajuttava. Kun sanotaan: taide paljastaa olevaisen sisäistä totuutta tai kuvastaa ilmiöissä piilevää aatetta havainnollisessa muodossa, niin senhän voi kyllä vaikeudetta käsittää merkitsevän sitä, että taide esittää elämän ilmiöitä sivuuttaen sen, mikä niissä on satunnaista, tilapäistä ja haihtuvaa ja pannen painoa ja erityisesti kirkastaen sitä, mikä niissä on olennaista, varsinaista ydintä. Mutta kysymys on: miltä kannalta ja missä suhteessa olennaista? Jos tarkoitetaan, kuten esim. Taine näyttää tarkoittavan, olennaista tieteellis-tosiasiallisessa mielessä, niin ammutaan aivan harhaan. Tästä olennaisuudesta ei nim. taide ja taiteilija mitään välitä. Esim. ihmisruumiissa ovat epäilemättä tieteellis-tosiasialliselta kannalta aivot, sydän, keuhkot ja suolisto hyvin olennaisia puolia ja hengitys, ruuansulatus ja verenkierto olennaisia elontoimintoja, paljon olennaisempia kuin ulkomuodon piirteet, pinnan värivivahdukset, kasvojen ja silmien ilmeet sekä satunnaiset asennot. Mutta näitä viimemainittuja puolia taiteilijat ihmisruumiista etupäässä kuvaavat eivätkä edellisiä. Heille ovat siis ihmisruumiin tieteellisesti epäolennaiset puolet ja piirteet olennaisia ja tieteellisesti olennaiset epäolennaisia. Tämä jo osoittaa, ettei olennaisuuden käsitteellä sen tieteellis-tosiasiallisessa mielessä tulla taiteen tehtävän selittämisessä mihinkään. Eikä olennaisuuden käsitteellä yleensäkään. "Olennaisuus" on nim. semmoisenaan aivan yhtä muodollinen ja tyhjä, s.o. sisällykseltään vaihtuva käsite kuin esim. tarkoituksenmukaisuus, tärkeys, merkitseväisyys jne. Ei ainoakaan näistä käsitteistä sano mitään sisällöllisesti määrättyä ja täsmällistä, ennenkuin on ilmoitettu, missä suhteessa ja miltä kannalta tarkoituksenmukaisuudesta, tärkeydestä tai

olennaisuudesta puhutaan. Sehän on kyllä jokseenkin kiistämätöntä ja luonnollista, että taiteilija esittää elämänilmiöitä niiltä puolilta, jotka hänelle näyttävät "olennaisilta", s.o. merkitseviltä ja siis esittämisen arvoisilta. Mutta tällä ei ole asiallisesti sanottu mitään. Sillä olennaisia voivat olla taiteilijalle ilmiöissä milloin mitkin puolet. Mehän näimme juuri, ettei taiteen olennaisuus ole suinkaan sama kuin tieteellis-tosioloinen olennaisuus. Mutta tämä taiteellinen olennaisuus itsekin on aivan vaihtelevainen. Kun eri taiteilijat käsittelevät samaa aihetta (esim. maalaavat tai muovaavat saman ihmishahmon, kuvaavat kirjallisesti samaa historiallista henkilöä tai samoja tapahtumia, samanluontoisia kohtaloita tai samoja yleisiä aiheita), niin esiintyvät heidän tuotteissaan nuo samat aiheet tavallisesti sangen erilaisina. Hyvin eri puolia on korostettu, asetettu etualalle ja siis pidetty olennaisina. Ajatelkaamme vain esim. historiallisista henkilöistä muovattuja muistopatsaita ja heistä piirrettyjä pilakuvia (Napoleon, Bismarck), lukemattomia madonna- ja Kristustauluja, samanaiheisia historiallisia romaaneja tai näytelmiä jne. Eikä siinä kyllä. Samakin taiteilija voi samaa aihetta käsitellessään eri kerroilla esittää sen sangen eri puolilta ja erilaisessa valossa ja siis tehden eri piirteet olennaisiksi.

Tämä kaikki osoittaa, ettei olennaisuuskäsitteen avulla voida selittää taiteen olemusta ja tehtävää, jollei samalla kyetä sanomaan, mikä on se peruste, josta riippuu, mitkä piirteet ja puolet milloinkin ovat taiteellisessa esityksessä olennaisia.

Mikä se peruste on, senhän me hyvin tiedämme. Se on se tunnevaikutelma tai ne tunnevaikutelmat, joita taiteilija kulloinkin tahtoo ilmaista. Olennaisia ovat taiteilijalle kulloinkin ne ilmiön piirteet, joihin hänen saamansa ja muille ilmaistavaksi tarkoittamansa tunnevaikutelma etusijassa

perustuu. Senvuoksi, että saman ilmiön eri taiteilijoihin, jopa samaankin taiteilijaan eri aikoina tekemät tunnevaikutelmat voivat olla erilaisia, ovat myöskin ilmiön eri puolet eri tapauksissa taiteellisesti olennaisia.

Mutta tämä kaikki tietää sitä, että "olennaisuusteoria" saa määrätyn, ymmärrettävän sisällyksen, vasta kun se johdetaan sen taiteen käsityksen pohjalle, jota tässä teoksessa on esitetty, ja sen avulla selitetään. Olennaisuusteoria ei siis itse selitä, mikä taiteen tehtävä on, se vain johtaa hakemaan tätä selitystä esittämämme taiteen olemuskäsityksen pohjalta. Ennenkuin siihen siirrymme, on kuitenkin vielä kosketeltava paria käsitystä.

6. Taide ihmisten välinen yhdysside.

Varsinkin uudemmalla ajalla on siellä täällä esiintynyt sellainenkin käsitys, että taiteen varsinaisena tehtävänä on ihmisten yhdistäminen. Erittäin selvästi ja suoranaisesti on tällaista käsitystä esittänyt Leo Tolstoi. Taide on, sanoo Tolstoi, eräs ihmisten yhdistämiskeino. Jokaisen taideteoksen kautta joutuu sen vastaanottaja yhteyteen ei ainoastaan teoksen luojan, vaan myös kaikkien niitten ihmisten kanssa, jotka yhtaikaa hänen kanssaan, ennen häntä tai hänen jälkeensä saavat teoksesta samoja taiteellisia vaikutuksia. Aivan niinkuin sana ajatusten tulkkina on ihmisten välinen yhdysside, aivan samoin on taide. Ero on vain siinä, että sanan avulla ihmiset välittävät toisilleen ajatuksiaan, taiteen avulla tunteitaan.[1]

Jo ennen Tolstoita on samansuuntaista käsitystä edustanut Guyau, vaikkei yhtä suoranaisesti ja selvästi, niin kuitenkin voimakkaasti korostaen taiteen yhdistävää vaikutusta ja merkitystä ja asettaen nimenomaan taiteen korkeimmaksi tarkoitukseksi luonteeltaan sosiaalisen (yhdistävän) esteettisen tunnelman herättämisen.[2]

Saksalaisista esteetikoista on nuorena kuollut **Heinrich von Stein** osoittanut selvää kallistumista samansuuntaiseen ajatustapaan.[1]

Mitä tästä käsityksestä on sanottava, on jo jokseenkin edellisestä arvattavissa. Että taiteella tällainen ihmisiä yhdistävä vaikutus on ja ettei sekään suinkaan ole vähäarvoinen, se on aivan kieltämätöntä. Mutta tämä niinkuin niin moni muu vaikutus on vain taiteen aiheuttama sivutulos, ei sen varsinainen tarkoitus eikä sen erikoistehtävä, jota varten taide on olemassa. Ettei se sitä ole, selviää taasenkin mm. siitä, että taiteen tosiasiallisen luonteen ja ihmisten yhdistämisen välillä ei ole sitä selvää vastaavaisuutta ja kiinteää syy-yhteyttä, jonka täytyy olla jokaisen keinon ja sen varsinaisen päämäärän välillä. Yhdistääkseen ihmisiä ei taiteen suinkaan tarvitsisi olla juuri sellainen kuin se on. Päinvastoin olisi yhdistämistehtävän kannalta taideteosten sisällöllinen laatu taasenkin aivan yhdentekevä. Ja muuten: yhdistäminen ei voisi olla mikään taiteen erikoistehtävä, sillä ihmisiä yhdistävät, kuten Tolstoi itsekin huomaa ja huomauttaa, lukuisat muut toiminnat ja keinot: kieli, uskonto, kansallisuus, rotu, kulkuneuvot, sanomalehdistö, kirjallisuus, kirjapainotaito, sähkölennätin, puhelin ja yleensä kaikki yhteiset harrastukset ja päämäärät ja toiminta niitten saavuttamiseksi. Juuri tällaiset asialliset yhteiset päämäärät ja niihin tähtäävät toiminnat yhdistävätkin ihmisiä paljoa paremmin kuin sitä koskaan voisi tehdä pelkästään yhdistämistä varten keksitty ja sitä semmoisenaan tavoitteleva toiminta. Ihmisten yhdistäminen ei voi siis olla taiteen varsinainen päämäärä jo siitäkään syystä, koska se muodollisen luonteensa takia ei yleensä voi olla minkään toiminnan varsinainen päämäärä, vaan kaikenlaisia muita tarkoituksia tavoittelevien toimintojen, mm. taiteenkin aiheuttama sivutulos.

7. L'art pour l'art teoria.[1]

Kun taiteen tehtävästä on kysymys, mainitaan tavallisesti yhtenä, vieläpä huomattavanakin tähän kohdistuvana käsityssuuntana ns. l'art pour l'art teoria. Kuten jo nimitys osoittaa, on tämä teoria ranskalaista alkuperää, ja se on pääasiassa pysynytkin ranskalaisena teoriana. L'art pour l'art merkitsee suomeksi: taide taiteen vuoksi tai taide taidetta varten. Filosofi Victor Cousin oli tätä iskulausetta käyttänyt jo v. 1818 Sorbonnessa pitämissään luennoissa, ja Victor Hugo väittää niinikään käyttäneensä tällaista sananpartta yksityisessä keskustelussa jo paljon ennen, kuin se julkisesti keksittiin ja muotiin tuli. Keksijäkunniasta tässä tuskin kuitenkaan maksaa vaivaa kiistellä, sillä tosiasiassa tällaisen sanayhtymän muodostaminen ei edellytä suurtakaan keksijäneroa. Se on päinvastoin sellaisia lauseita, jotka määrätyissä poleemisissa tilanteissa putoovat jokseenkin itsestään melkein kenen kielelle tahansa. Onkin senvuoksi varsin luultavaa, että jo ennen sekä Cousinia että Victor Hugota moni muu oli tämäntapaista lausepartta käyttänyt, vaikkei aavistanut sen tulevaa markkina-arvoa eikä senvuoksi ymmärtänyt sitä miksikään keksinnöksi, jolle olisi ollut syytä patentti hakea.

Kirjalliseksi ja esteettiseksi taistelu- ja tunnuslauseeksi ja jonkinlaiseksi sotahuudoksi tämä lause tulikin vasta romanttisen virtauksen mukana 19. vuosisadan 30. luvun puolimaissa. Semmoiseksi sen kohotti ennen kaikkea Th. Gautier, joka ensiksi "Mademoiselle de Maupin" romaaninsa esipuheessa, tosin, mikäli voi havaita, itse l'art pour l'art lausepartta semmoisenaan käyttämättä, puolustaa siihen sisältyvää ajatusta nuorekkaalla innolla, poikamaisella yltiöpäisyydellä ja kaikista hullutteluista ja liioitteluista huolimattakin viehättävällä, ilakoivalla tyyli-

taidolla. Aikakauden kaunokirjallisten suuruuksien joukossa oli etenkin Gustave Flaubert tämän ajatussuunnan vannoutunut kannattaja ja hänen ohellaan Goncourt veljekset, vaikka naturalistinen koulu, johon Goncourt veljekset ja tavallaan Flaubertkin kuuluivat, ei yleensä ollut tähän ajatussuuntaan taipuvainen. Sehän kallistui enemmän kuten näimme, didaktis-moralistiseen käsitystapaan. Sitä suositumpi oli tämä ajatussuunta parnassolaisten, symbolistien ja dekadenttien keskuudessa, ja yleensä monet viime vuosisadan jälkipuoliskon huomatuimmista ranskalaisista lyyrikoista olivat sen innokkaita kannattajia, niin etenkin Baudelaire, Leconte de Lisle ja Théodore de Banville. Varsinaisista ajattelijoista oli hieno ja terävä Ernest Renan tätä ajatussuuntaa lähellä.

Saksassa ei l'art pour l'art teoria ole saavuttanut mitään suurempaa merkitystä. Sitä ei siellä ole ainakaan erikoisemmin kehitetty, vaikkakin ehkä hiljaisuudessa paljon kannatettu. Ranskalaisen l'art pour l'art teorian historioitsija, Albert Cassagne, mainitsee tosin Heinrich Heinen tämän ajatussuunnan täysiverisenä edustajana ja viittaa lausuntoihin, jotka tätä käsitystä tukevat.[1] Konrad Lange taasen esittää Hans von Marées'n ensimmäisenä uudenaikaisena saksalaisena maalaajana, joka taiteessaan täydellä todella toteutti l'art pour l'art käsitystä,[2] ja samantapaisen taidekäsityksen teoreettisina edustajina mainitsee Lange Adolf Hildebrandin, Conrad Fiedlerin, H. Corneliuksen, H. Wölfflinin ja L. Volkmannin. Tällöin pitää Lange näitä viimemainituita samoinkuin Marées'takin l'art pour l'art suunnan edustajina siinä mielessä, että he panevat taideteoksessa kaiken painon muotoon ja sivuuttavat sisällyksen. On nyt kuitenkin huomattava, että Langen käsitys siitä, mikä taide-

teoksessa on "muotoa" ja mikä "sisällystä", on hyvin sekava ja nurinkurinenkin.[1] Toiseksi eivät ainakaan kaikki noista mainituista teoreetikoista ole sellaisia yksipuolisia muotoesteetikkoja kuin Langen esityksestä päättäen voisi luulla.[2] Ja kolmanneksi ei muodon tehostaminen semmoisenaan vielä suinkaan ole sama kuin l'art pour l'art teoria, se on korkeintaan tämän eräs puoli ja suunta. Esim. herbartilainen estetiikka on, jos mikä, jyrkintä muotoestetiikkaa, mutta l'art pour l'art suuntaan sitä silti ei voi lukea. Noitten Langen luettelemien teoreetikkojen kuuluvaisuutta l'art pour l'art suunnan kannattajiin täytyy näin ollen pitää vähintään epäilyksenalaisena. Paljoa enemmän syytä olisi lukea Edv. von Hartmann l'art pour l'art suunnan kannattajiin, hän kun niin tarmokkaasti korostaa "kauneuden" ja taiteen ehdotonta itsetarkoituksellisuutta ja riippumattomuutta kaiken siveellisen arvostelun alaisuudesta. Kuitenkin on epäiltävää, tokko Hartmannkaan olisi ollut taipuvainen näihin ajatuksiin sisällyttämään kaikkea sitä, mitä ranskalaiset l'art pour l'art kannan edustajat "teoriaansa" sisällyttivät. Tulee muistaa, että aivan yhtä tarmokkaasti kuin Hartmann korostaa "kauneuden" itsetarkoituksellisuutta, hän korostaa myöskin uskonnon, siveellisyyden ja totuuden etsinnän itsetarkoituksellisuutta, ja tämä seikka on omansa melkoisessa määrin riistämään taiteelliselta itsetarkoitusteorialta sen varsinaisen erikoisuuden ja kärjen.[3]

Jotkut ovat luulleet voivansa todeta l'art pour l'art teoriaan kallistuvaisuutta myös uusimpien saksalaisten lyyrikkojen keskuudessa, nimenomaan Stefan Georgen koulukunnassa, ja se huomiohan voi olla varsin oikea. Kuitenkaan ei tälläkään taholla l'art pour l'art suuntaa ole tiettävästi millään huomattavalla tavalla teoreettisesti kehitetty, sitä on vain etupäässä hiljaisuudessa suosittu esikuviksi omaksuttujen ja ihailtujen ranskalaisten

l'art pour l'art lyyrikkojen (etenkin Baudelairen) kannattamana taidesuuntana. Jos näihin saksalaisiin lyyrikkoihin nähden kuitenkin voi vielä olla asiallisesti oikein pitää heitä mielialaltaan l'art pour l'art suuntaan taipuvina, on sitävastoin varmaan erehdys lukea tämän suunnan kannattajiin Konr. Lange, niinkuin Fredr. J. Lindström[1], tosin epäröiden ja vain puolinaisesti tekee. — Englannissa on l'art pour l'art suunnan innokkaana ja jyrkkänä kannattajana mainittava Oscar Wilde.[2]

Jo näistäkin lyhyistä viittauksista l'art pour l'art teorian edustajiin selviää, että tätä lausetta tunnuksenaan ja sotahuutonaan käyttänyt taidesuunta on varsin laajalle levinnyt ja historiallisesti merkitsevä esteettinen virtaus. Todellisuudessa sen levinneisyys on epäilemättä paljoa suurempi kuin sen virallisesta edustuksesta voi suoranaisesti päättää. Tämä iskulause on ollut ennen ja on varmaan yhä aivan yleisesti toimivien taiteilijain piirissä omaksuttuna esteettisenä ohjelmalauseena ja uskontunnustuksena, vaikka vain verraten harvat sen omaksujista tulevat sitä teoreettisesti kehittäneeksi tai edes julkisesti ilmaisseeksikaan. Sen levinneisyyden tulee huomanneeksi, niin pian kuin ryhtyy taiteilijain kanssa keskustelemaan taiteen tehtävästä ja tarkoituksesta. Silloin tavallisimmin vedotaan juuri tähän lauseeseen. Lisätä tulee nyt tosin, että useimmat tämän iskulauseen nykyisistä käyttäjistä eivät itsekään tosiasiassa tiedä, mitä he sillä oikeastaan tarkoittavat. Eikä sitä olekaan helppo tietää, sillä l'art pour l'art teorian varsinaisilla edustajillakin on alunpitäen ja pitkin matkaa ollut varsin hämäränä, mitä tämä teoria oikeastaan sisältää.[3] Kun l'art pour l'art teoriasta puhutaan ja varsinkin, kun siitä puhutaan taiteen tehtävän selitysyrityksenä, on senvuoksi ensi asia koettaa päästä selville, mikä on se teoria, joka tähän iskulauseeseen sisältyy ja

sisältyykö siihen yleensä mikään teoria ja nimenomaan teoria taiteen tehtävästä.

Tämän kirjoittajan käsityksen mukaan ei l'art pour l'art lauseeseen sisälly mitään teoriaa ainakaan taiteen tehtävästä eikä mitään muutakaan teoriaa. Sanan mukaan käsitettynä on tämä lause ensinnäkin täysi järjettömyys, "un assemblage de trois mots vides de sens" (ajatukseton kolmen sanan yhtymä"), kuten Alexandre Dumas fils aivan oikein siitä sanoo.[1] Ei kukaan voi tarkoittaa sitä, että taide olisi sananmukaisesti oma tarkoituksensa. Jokaiselle on päinvastoin itsestään selvää, ettei taulu, romaani, sävellys tai muu taideteos ole semmoisenaan ehdoton arvo eikä täytä tarkoitustaan vain sillä, että se syntyy ja on olemassa vaikkapa ullakolla tai pöytälaatikossa, (niinkuin sen pitäisi täyttää, jos se todella olisi itse oma tarkoituksensa), vaan tarkoitustaan täyttääkseen taideteoksen täytyy vaikuttaa jotakin johonkin, ja sillä on arvoa riippuen siitä, vaikuttaako se todella ja mitä se vaikuttaa. Mutta tällä on samalla sanottu, ettei siis taideteos itse ole oma tarkoituksensa, vaan sen tarkoituksena on jokin sillä aikaan saatava vaikutus: mielihyvä, huvi, virkistys, voimien askarrutus ja kehittäminen, elämän rikastuttaminen tms. Ja vaikka vielä väitettäisiin, että taideteoksen tarkoitustaan täyttääkseen ei tarvitse vaikuttaa keneenkään muuhun kuin tekijäänsä: tuottaa vain hänelle huvia, askarruttaa ja kehittää vain hänen voimiaan jne., niin ei tällöinkään enää pidetä taideteosta itseään omana tarkoituksenaan, vaan taideteoksen tarkoituksena on silloinkin jokin sillä aikaan saatava vaikutus, vaikka tämä vaikutus silloin rajoittuisi vain teoksen tekijään ja olisi siis varsin vähän merkitsevä. Mutta jokainen tietää nyt sitäpaitsi hyvin, että tuo ajoittaisin niin muodikas ja varsinkin taiteilijain piireissä tavallinen puhe taiteesta, jota luodaan vain muka taiteilijaa itseään

varten, on ilmeisten tosiasiain kanssa räikeässä ristiriidassa olevaa järjettömyyttä, jollei se ole vielä pahempaa, nim. keimailua ja tehon tavoittelua. Se on jokseenkin yhtä järjetöntä kuin jos väitettäisiin puhumisen, kirjoittamisen ja kirjoitetun painamisen ja levittämisen tarkoituksena olevan sen, että puhuva ja kirjoittava yksilö voisi ilmaista ajatuksiaan itselleen. Taideteos on, kuten olemme nähneet, niin olennaisesti sosiaalinen ilmiö, se on aivan niinkuin puhuminen ja kirjoittaminen, niin ytimeltään ja olemukseltaan ilmaisua m u i l l e, että jos tämä kohteellisuus ja muille suuntautuvaisuus ajatellaan taideteoksesta pois, niin se lakkaa olemasta taideteos tai muuttuu järjettömyydenksi, samanlaiseksi kuin terätön veitsi tai kieletön viulu. Tästähän ei suinkaan silti seuraa, että taiteilijan luodessaan aina tarvitsisi tietoisesti a j a t e l l a yleisöä ja muistaa joka hetki luovansa sille ja sitävarten. Hyvä taide voi päinvastoin usein olla eräässä mielessä sitä, mitä Mill väittää runouden luonnostaan olevan nim. yksinpuhelua.[1] Yksinpuhelua siinä mielessä, ettei taiteilija luodessaan tietoisesti muista eikä ajattele yleisöä, vaan toimii etupäässä vaistomaisesti tyydyttäen luonnollista ilmaisutarvettaan. Mutta nämä taiteilijan omakohtaiset ajatukset ja tarkoitukset ja niitten suurempi tai pienempi tietoisuus tai tiedottomuus ovat, kuten jo ennen on osoitettu, taiteen varsinaisesta tarkoituksesta puhuttaessa aivan sivuasia. Taiteen varsinaisella tarkoituksella on ymmärrettävä taiteen ulkokohtaista tarkoitusta, sitä tarkoitusta, mikä on teoksella ja mikä määrää ja senvuoksi myös selittää sen luonteen ja laadun, ei sitä tarkoitusta tai niitä tarkoituksia, jotka ovat tai eivät ole tekijällä. Taideteoksen luonteen ja laadun määrää aivan olennaisesti se seikka, että se on suunnattu muille, että se etsii yleisöä, aivan niinkuin puhuttu tai kirjoitettu sana etsii yleisöä ja on ilman sitä oikeastaan aina jotakin

järjetöntä ja perin hullunkurista, minkä vuoksi esim. äänekäs yksinpuhelu aina on omansa tekemään vastustamattomasti koomillista vaikutusta. Senvuoksi, että taideteoksen olemukseen ja luontoon välttämättä kuuluu etsiä yleisöä ja pyrkiä julkisuuteen, eivät innokkaimmatkaan taiteen itsetarkoituksellisuutta julistavat taiteilijat ole todellisuudessa tyytyneet luomaan vain itselleen, niinkuin johdonmukaisuus olisi vaatinut heitä tekemään, vaan ovat päinvastoin olleet tavallisesti varsin halukkaat saamaan teoksensa julkisuuteen, vieläpä mahdollisimman suuren huomion esineeksi ja monesti sen lisäksi sangen herkkätuntoiset teostensa yleisön taholta osakseen saamaan vastaanottoon nähden. Mutta tällä he samalla mitä ilmeisimmin ovat itse osoittaneet, että puhe taiteesta, joka olisi olemassa vain itseään tai korkeintaan taiteilijaa varten, on ollut heille vain ajatuksetonta leikkiä lauseparsilla tai sitten tahallista keimailua ja tehon tavoittelua.[1] Tosiasiassa onkin puhe taiteen, kuten muittenkin toimintojen itsetarkoituksellisuudesta vain jonkinlainen pateettinen juhlalause, jolla ei kukaan tarkoita eikä voi tarkoittaa sitä, mitä se sanan mukaisesti merkitsisi, vaan jota käytetään luultavasti useimmiten senvuoksi, että se monista kuuluu niin komealta ja ponnekkaalta.

Mutta jos nyt l'art pour l'art iskulauseella ei ole tarkoitettu eikä tarkoiteta sitä, mitä se sananmukaisesti merkitsisi, niin mitä on sillä sitten tahdottu saada sanotuksi?

Tätä ymmärtääkseen ja tajutakseen l'art pour l'art liikkeen oikean sisällyksen ja luonteen on l'art pour l'art teoria asetettava historiallista taustaansa vasten ja historiallisesti selitettävä. Tämän juuri on tehnyt Albert Cassagne suuressa teoksessaan. Siitä selviää, — mikä muuten oli jo ennestäänkin tunnettua ja minkä oikeastaan olisi saattanut aivan teoreettisestikin arvata — ettei l'art pour l'art liikettä ole ollenkaan käsitettäväkään var-

sinaiseksi tieteelliseksi teoriaksi ja positiiviseksi esteettiseksi ohjelmaksi eikä itse l'art pour l'art lausetta miksikään ohjelmaponneksi. L'art pour l'art liikettä oikein ymmärtääkseen täytyy se heti alunpitäen ottaa semmoisena, mitä se historiallisesti on ollut, nim. taistelu- ja vastaliikkeenä, jonka määrätyt historialliset ajatussuunnat ja pyrkimykset aiheuttivat ja joka oli kokonaan suunnattuna niitä vastaan. Itse l'art pour l'art iskulause oli tämän sotaisen vastaliikkeen taistelutunnus ja sotahuuto ja senvuoksi, kuten sellaiset tavallisesti, poleemisesti kärjistetty ja ihan järjettömyyteen asti liioiteltu.

L'art pour l'art virtaushan syntyi, kuten tunnettu, vastavaikutuksena sitä monesti varsin latteaa ja matalamielistä hyötyoppia ja hyötykäsitystä vastaan, joka Ranskassa 18-sataluvun ensi puoliskolla ajoittaisin niin voimakkaana pyrki leviämään elämän kaikille aloille ja ulottumaan taiteeseenkin ja sen sekä käsittämiseen että käyttämiseen. Vanhoillinen porvaristo tahtoi säilyttää taiteen matalan ja poroporvarillisen huvittelutarpeensa tyydyttäjänä, pitää taiteilijoita huvitehtailijoina hoitamassa pääasiassa samaa virkaa mitä hovinarrit ja ilveilijät olivat ennen ylimyksille täyttäneet. Näiltä huvitehtailijoilta ei vaadittu, että he vyöryttelisivät korkeita aatteita tai pohtisivat vakavia, levottomuutta herättäviä uudistuskysymyksiä tai muita probleemeja. Heidän piti päinvastoin varoa järkyttämästä "työnantajiensa" mielenrauhaa, tarjota heille vain viihdykästä tyynnyttävää virkistystä ja huvia, johon tietysti saattoi liittyä sopivasti seostettu annos opetusta ja moraalia. Lyhyesti: porvaristo pyrki pitämään taidetta matalasti käsitettynä ja poroporvarillisena huvi- ja opetusvälineenä.

Toisaalta taasen kaikenlaiset uudistusliikkeet, yhteiskunnalliset, valtiolliset, vieläpä uskonnollisetkin virtaukset, Saint-Simonin, Fourierin, Louis Blancin, Proudhonin, Auguste Comten ym. aatteita

kannattavat sosialistiset, kommunistiset, anarkistiset ja positivistiset ajatussuunnat, näitten lisäksi demokraatit, tasavaltalaiset ja eriväriset liberaalit, yksinpä liberaaliset katolisetkin (Lamennais'n johtamat) — kaikki nämä erilaiset uudistussuunnat vaativat taiteilijoilta suoranaista osanottoa "maailman parantamiseen", pyrkivät tekemään taiteesta taistelukeinon ja yllytysvälineen tai vetojuhdan, jonka jokainen ryhmä tahtoi valjastaa omien vaunujensa eteen. — Näin siis eri tahoilta ja eri tarkoituksissa pyrittiin orjuuttamaan taidetta, tahdottiin pakottaa se palvelemaan sille vieraita tarkoituksia, yleensä "hyötyä" muodossa tai toisessa, suoranaisemmin kuin taide sitä palvella voi omaa sisäistä luontoaan kieltämättä. Tällaisia pyrkimyksiä on tosin aina esiintynyt ja esiintyy yhä muodossa tai toisessa. Mutta 18-sataluvun ensi puoliskolla Ranskassa nämä taiteen orjuuttamispyrkimykset olivat varmaan erityisen voimakkaat ja erityisen kärjistyneet, minkä vuoksi ne aiheuttivat myöskin erityisen kärjistyneen vastavaikutuksen ja vastaliikkeen. Tämä vastaliike oli juuri l'art pour l'art virtaus. Sen etunenään asettuivat romantismin "viimeiset mohikaanit", jos niin saa sanoa, tinkimättömät esteettiset idealistit, joille esteettiselläkin alalla "akkordens ånd var Satan", ja jotka eivät alentuneet vaihtamaan kunniakasta vaikka ehkä monesti nälkäistä puhtaan taiteen apostoliutta poroporvarien huvittajan lihaviin honoraareihin tai yhteiskunnallisen yllyttäjän ja saarnailevan maailmanparantajan sekavasisältöiseen hernerokkaan. Monet romanttisen suunnan taiteilijoista tosin toisen tai toisen tekivät. Useat rupesivat tehdastellen valmistamaan sellaista käypää taiteellista markkinatavaraa, jota vaadittiin, toiset taasen, kuten esim. V i c t o r H u g o tai M a x i m e D u c a m p, antautuivat täydestä vakaumuksesta taiteellaan edistämään tärkeinä pitämiään yhteiskunnallisia uudistuksia tai muita maailman parannuspyrkimyksiä. Se jäljelle

jäänyt piskuinen lauma, joka ei taipunut kumpaankaan, muodosti l'art pour l'art suunnan kantajoukon. Heidän vakaumuksensa mukaan se taiteen alistaminen tai soveltaminen palvelemaan erilaisia elämän tarpeita ja päämääriä, jota eri tahoilta vaadittiin, merkitsi oikean taiteen surmaamista, tai vielä pahempaa: sen raiskaamista ja prostituoimista. Senvuoksi he taiteilijasielujen koko tunnekiihkolla ja innolla nousivat sellaisia taiteen raiskaus- ja saastuttamispyrkimyksiä vastustamaan. Tällaisena itsepuolustus- ja vastustusliikkeenä on l'art pour l'art virtaus alunpitäen käsitettävä, jos sen luonnetta mieli oikein ymmärtää.

Jos nyt vastustusmenetelmää olisi ollut johtamassa tyynesti harkitseva järki eikä kiihkoutunut tunne, niinkuin nyt oli, niin on hyvin selvää, miten vastustusohjelma olisi ollut lausuttava. Olisi ollut sanottava: taiteella on oma erikoinen tehtävänsä, jota se on kutsuttu ja erikoisen sovelias täyttämään ja jota täyttäessään se samalla paraiten palvelee elämän yleisiäkin päämääriä. Jos ei taiteen anneta rauhassa tätä tehtäväänsä täyttää, vaan se pakotetaan palvelemaan kaikenlaisia sille vieraita, itsessään vaikka kuinkakin hyviä tarkoitusperiä (opettamista, käytännöllistä huvittamista, kansan kasvattamista, yhteiskunnallisia, valtiollisia, uskonnollisia ym. harrastuksia, yleensä: kaikenlaisia hyötytarkoituksia), niin seuraus on, että ensinnäkin itse taide raiskataan ja sen erikoisluonne tuhotaan, ja toiseksi: edistetään lopultakin niitä päämääriä, joita täten tavoiteltiin, huonommin kuin jos taiteen olisi annettu palvella niitä oman luontonsa mukaisella välillisellä tavalla.

Näin olisi nuo taiteen orjuuttamisyritykset ollut torjuttava, jos niitten torjumisessa olisi rajoituttu vain toteamaan yksipuolisuus yksipuolisuudeksi, asettamaan sen rinnalle totuus ja oikaisemaan kiero menettely. Mutta niinkuin vastustusliikkeissä tavallisesti, niin ei tässäkään siihen tyydytty. Ei tyydytty kääntämään vain väärään taivutettu

sauva suoraksi, vaan se käännettiin väärään vastapäiseen suuntaan yhtä pitkälle ja oikeastaan pitemmällekin. Entinen yksipuolisuus torjuttiin asettamalla sitä vastaan toinen vielä suurempi.

Sen sijaan että olisi pitänyt sanoa: taiteella on oma erikoinen tarkoituksensa, sanottiin nyt: taide on oma tarkoituksensa, mikä ensinnäkin oli aivan toista kuin mitä tosiasiassa tarkoitettiin ja toiseksi aivan järjetöntä. Ja kun tähän vastustusasenteeseen kerran oli tultu, kehitettiin se joka suuntaan huippuunsa. Jokaista vastaleirin edustajain enemmän tai vähemmän yksipuolista vaatimusta ja väitettä vastaan asetettiin päinvastaiseen suuntaan menevä, tavallisesti vielä melkoista jyrkemmin yksipuolinen väite. Kun hyötykannan edustajat vaativat, että taiteen on joko ihan suoranaisesti tai ainakin suoranaisemmin kuin sen luontoon soveltuu, palveltava elämän yleisiä päämääriä, asettivat l'art pour l'art kannan edustajat tätä vaatimusta vastaan sen väitteen, ettei taiteen tule yleensä ollenkaan palvella elämän yleisiä päämääriä välillisesti sen enempää kuin suoranaisestikaan. He väittivät ts., että taide on kuin eristetty umpilampi, jolla ei ole mitään yhteyttä elämän suuren valtameren kanssa. Sieltä ei edes mikään puro, joki tai kanava johda tähän. Tästä peruskannan vastakkaisuudesta johtuivat sitten molemmin puolin muut yksityiskohtaisemmat vastakkaisuudet. Sen, joka vaatii, että taiteen on palveltava, vieläpä verraten suoranaisesti, elämän yleisiä päämääriä, täytyy tietysti asettaa taidekin siveellisen arvostelun alaiseksi. Näinhän hyötykannan edustajat tekivätkin ja tekevät yhäkin. He vaativat, että taiteen on oltava siveellistä, vieläpä monesti, että sen on oltava moralisoivaa, s.o. suoranaisesti siveellisyyttä saarnaavaa tai siveellisyyteen kasvattavaa. Sen taasen, joka kieltää taiteen yhteyden elämän yleisten päämäärien ja yleensä koko elämän kanssa, täytyy tietysti kieltää

myös taiteen yhteys siveellisyyden kanssa, minkä l'art pour l'art kannan edustajat myös tekivät. He julistivat ja julistavat taiteen ja esteettisen elämänpiirin täysin autonomiseksi ja suvereeniseksi omaksi tuomioalueekseen, jonne siveellisellä arvostelulla ei ole mitään oikeutta tunkeutua. Taiteen moraali on sen kauneus, lausuikin F l a u b e r t tämän käsityksen lyhyesti.

Erääseen toiseen suuntaan johtuu hyötykäsityksestä se vaatimus, että taiteen on oltava kansanomaista ja kansantajuista, pyrittävä vaikuttamaan niin laajoihin piireihin kuin mahdollista. Tätäkin itsessään oikeutettua vaatimusta vastaan asetti l'art pour l'art suunta poleemisesti kärjistetyn vastavaatimuksensa: taiteen on oltava ylimyksellistä, suuresta laumasta välittämätöntä. "Odi profanum vulgus"* on oleva oikean taiteen iäinen tunnuslause ja todellinen taiteilija on "sig selv nok" ("itselleen kylläksi"). Hän kirjoittaa vain harvoille valituille tai oikeastaan ainoastaan itselleen. Flaubert tässäkin suhteessa vei ehkä jyrkimmin l'art pour l'art kannan johtopäätökset huippuunsa väittäessään todella kirjoittaneensa vain yhtä ainoaa henkilöä, nim. ystäväänsä Bouilhetiä ja tietysti loppujen lopuksi itseään varten ja julkaisseensa teoksensa oikeastaan vain tuhmuudesta tai vanhasta tottumuksesta.[1]

Vihdoin täytyy sen, joka pitää taidetta tärkeänä tekijänä, vaikutuskeinona ja taisteluaseena elämän yleisten päämäärien tavoittamisessa, panna suurta painoa taiteen ns. "sisällykseen", vaatia, että taide käsittelee tärkeitä probleemeja, herättää ajatuksia ja panee liikkeelle tunteita. Hyötyestetiikan täytyy olennaisesti olla sisällysestetiikkaa, jos lyhyyden vuoksi näitä muuten paljon väärin käytettyjä ja sekavia iskusanoja saa käyttää.

Tässäkin kohden tunnusti l'art pour l'art suunta tietysti

* »Minä vihaan halpaa rahvasta» (Horatiuksen sanat).

päinvastaista väriä. Se oli ja on aina etupäässä muotoestetiikkaa. Itse teknillinen taituruus taiteellisten ilmaisukeinojen käytössä tulee sille pääasiaksi. "Aate syntyy muodosta", sanoivatkin F l a u b e r t ja G a u t i e r ja pitivät tätä yhtenä edustamansa taidesuunnan tunnuslauseena.[1] Flaubert varsinkin meni tässäkin suhteessa pisimmälle. Hänelle ei aihe, ilmaistavat aatteet ja tunteet olleet oikeastaan semmoisinaan mitään muuta kuin tekosyy, joka antoi tilaisuuden käytellä ja näytellä tyylitaitoa. Hän olisikin mieluimmin halunnut kirjoittaa teoksensa tyhjästä pelkästään vain lauseitten ja tyylin vuoksi.[2]

Tässä on jokseenkin ilmaistu ne pääajatukset, jotka sisältyvät l'art pour l'art suunnan esteettiseen ohjelmaan. Ne ajatukset voi kaikki koota jälleen yhteen, sillä ne ovat vain saman perusajatuksen haarautumia, tai ehkä oikeammin saman yleisen mielialan ilmauksia. Me saatamme sanoa, että l'art pour l'art suunta on olemukseltaan taiteen kaikinpuolista e r i s t ä m i s p y r k i m y s t ä, sen täydellistä irroittamista ihmiselämän kokonaistaloudesta ja asettamista elämän ulkopuolelle. Taide eristetään elämän yleisistä päämääristä silloin, kun väitetään, ettei se edistä eikä sen tarvitsekaan millään tavalla edistää niitten yleisten tarkoitusperien saavuttamista, joihin koko inhimillinen toiminta tähtää. Se eristetään samalla sen korkeimman, nim. siveellisen, tuomiovallan alaisuudesta, joka lopullisesti määrää kaiken inhimillisen toiminnan oikeutuksen ja arvon. Kun taasen väitetään, että taiteilija luo oikeastaan vain itseään varten eikä vaikuttaakseen mitään kenenkään, olletikaan ei suureen yleisöön, niin silloin eristetään taide ihmisistä ja asetetaan tavallaan kuin ilmatyhjään tilaan lasikuvun alle. Vihdoin on muodon tehostaminen ja sisällyksen sivuuttaminen sekin eristämistä omaan suuntaansa, sillä täten karistetaan taiteesta itsestään pois tai tehdään ainakin sivuasiaksi juuri se puoli, mikä kiinnittää sitä elämään,

sen harrastuksiin, taisteluihin ja pyrkimyksiin ja tehdään taide vain niin sanoaksemme teoreettiseksi tyhjän ilman huidonnaksi.

Tuskin tarvitsee sanoakaan, että tämän l'art pour l'art kannan mukaista taidetta ei ole koskaan ollut olemassa eikä voikaan olla. Ne vaatimukset, jotka l'art pour l'art kannan esteettinen "ohjelma" taiteelle asettaa, ovat sekä järjettömiä että mahdottomia. Ei taide, yhtä vähän kuin mikään muukaan inhimillinen toiminta, voi koskaan olla kokonaan vaikuttamatta, edistävästi tai ehkäisevästi, elämän yleisiin päämääriin, eikä senvuoksi voi myöskään olla ulkopuolella siveellisen arvostelun tuomiovallan. Ei taidetta myöskään todellisuudessa, kuten jo edellä todettiin, koskaan luoda taiteilijaa itseään varten, vaan taideteos on aina ytimessään yritys ilmaista jotakin m u i l l e ja vaikuttaa m u i h i n. Vihdoin ei myöskään sellainen puhdas "muototaide", jota Flaubert ym. unelmoivat, ole mahdollinen, vaikka tässä suhteessa kyllä kieltämättä on tilaisuus mennä sangen pitkälle yksipuolisuuksiin — niin suuntaan kuin toiseenkin. Kuitenkin lakkaa taide olemasta taidetta ja muuttuu pelkäksi hullutteluksi tai temppuiluksi niin pian kuin se ei enää sano mitään, ei tarjoa sisällöllisiä arvoja, vaan on ainoastaan tyhjää sanojen, värien, sävelten ja yleensä ilmaisukeinojen käyttelyä — ja näyttelyä.

Se seikka, että l'art pour l'art suunnan ohjelmavaatimukset ovat tällaisia, pohjaltaan mahdottomia ja järjettömiä, johtuu nyt, kuten sanottu, siitä että ne ovat kiihkeän vastustusmielialan tunteenomaisia ilmauksia eivätkä oikeastaan minkään järkiperäisesti harkitun positiivisen ohjelman tai teorian ponsimuotoiluja. Asettamalla ne historialliseen yhteyteensä me kuitenkin varsin hyvin ymmärrämme, mikä perusajatus ja pyrkimys on niitten takana, saatammepa vielä suurelta osalta sen peruspyrkimyksen hyväksyäkin.

Mutta katsoimmepa l'art pour l'art suunnan väitteitä semmoisina kuin sen edustajat itse ne ovat lausuneet, siis poleemisesti kärjistettyinä ja liioiteltuina, tai sitä perusajatusta, jota he ovat tarkoittaneet, vaikkeivät ole osanneet oikein sanoa, niin kummastakaan emme saa mitään positiivista vastausta kysymykseen, mikä on taiteen tehtävä. Jos otamme l'art pour l'art suunnan sellaisena kuin se historiallisesti esiintyy, niin sehän on ytimessään taiteen eristämispyrkimystä. Mutta se, joka eristää taiteen ja asettaa sen elämän ulkopuolelle, hän oikeastaan k i e l t ä ä taiteelta kaiken tehtävän. Kun me kysymme: mitä tehtävää taide täyttää elämän kokonaisuudessa, niin silloinhan me edellytämme, että taide täyttää jotakin tehtävää ja kysymme ainoastaan, mitä? Mutta se, joka on sitä mieltä, ettei taide kuulu ollenkaan elämän kokonaisuuteen, ettei sillä ole mitään yhteyttä elämän päämäärien kanssa, hänen on aivan mahdotonta koko kysymystä asettaakaan, sillä hänhän on vastannut siihen jo ennakolta kieltävästi. Hänen kannaltaan voi taiteella olla vain kahtalainen merkitys, nekin ehdolla, että taiteen eristämistä ei ole käsitettävä sananmukaisesti, vaan höllästi. Taide voi olla taiteilijalle itselleen hauska ajanviete ja siis suoranaisen mielihyvän tuottaja ja ikävän poistaja. Tai se voi olla hänelle (ei oikeastaan muille, sillä silloin taide tulee jo tekijäksi elämän taloudessa) jalostava ja kehittävä voimien käyttökeino ja elämän rikastuttaja. Kummassakaan tapauksessa ei täten esitetä mitään uutta käsitystä taiteen tehtävästä, vaan supistetaan ainoastaan ahtaampaan alaan, nim. yksistään taiteilijaan itseensä kohdistuviksi, meille jo ennestään tunnettuja käsityksiä (huvi- ja täydennysteoria).

Jos taasen sivuutetaan l'art pour l'art teoreetikkojen itsensä esittämät poleemisesti kärjistetyt ja yksipuoliset väitteet ja kiinnytään vain siihen perusajatukseen, jota

niillä tavoitellaan, niin silloin löydämme l'art pour l'art liikkeen pohjalta sen täysin oikean ajatuksen ja vaatimuksen, että taiteella on oma erikoinen tehtävänsä, jota sen pitää antaa rauhassa palvella. Tähänkään ajatukseen ei kuitenkaan sisälly mitään asiallista vastausta kysymykseen, mikä on taiteen tehtävä, sillä tällähän vain todetaan ja painostetaan sitä jo ennakolta hyvin tiettyä tosiasiaa, että taiteella on oma erikoinen tehtävänsä, mutta jätetään kokonaan sanomatta, mikä se on. Mutta siitähän juuri on kysymys.

B. Mikä on taiteen tehtävä ja merkitys?

Siihen kysymykseen on meidän nyt tämän historiallis-kriitillisen vaelluksen jälkeen jälleen palattava. Kun ainoakaan tarkastamistamme vastauksista ei ollut mielestämme täysin tyydyttävä, on meidän koetettava löytää uusi vastaus, joka paremmin selvittäisi taiteen tehtävän. Silloin on syytä ensiksi huomauttaa, että tarkastamiimme vastauksiin kaikkiinkin sisältyy melkoinen annos totuutta. Niitä tehtäviä, joita taiteen noissa eri teorioissa väitetään täyttävän, se epäilemättä täyttääkin. Taide epäilemättä huvittaa ja virkistää ja täyttää tässäkin suhteessa tärkeää ja arvokasta tehtävää. Se on todellisuudessa suurten laumojen paras ja jaloin henkinen huvitus ja semmoisena korvaamaton, silloin nim. kun tämä huvittaminenkin otetaan vakavalta kannalta. Taide epäilemättä myös suuressa määrin opettaa ja kasvattaa, vaikuttaa, tai ainakin voi vaikuttaa siveellisesti jalostavasti ja älyllisesti valistavasti, näköpiiriä ja elämän tuntemusta laajentavasti. Tuskin suuresti liioittelee, jos sanoo, että on paljon ihmisiä, jopa laajoja yhteiskuntapiirejä, jotka saavat melkoisen osan parhaasta sivistyksestään taiteen

kautta ja joille taide senvuoksi todellisuudessa on tärkein sivistysväline. Eikä ole vähäinen taiteen arvo sivistysvälineenä niillekään, jotka ammentavat sivistystään monista muistakin lähteistä. Varsinkin kaunokirjallisuudella on tällaisena sivistysvälineenä suorastaan mittaamaton arvo. Epäilemättä taide myös moninaisella ja tärkeällä tavalla täydentää elämää, korjaa ja oikaisee sen yksipuolisuuksia olemalla eri suuntiin puuttuvan todellisuuden korvikkeena. Se tarjoo yksipuolista, henkisesti monesti kuihduttavaa ja köyhää ammattielämää elävälle ihmiselle tilaisuuden, kuvaannollisesti puhuaksemme, joskus vetää keuhkonsa ilmaa täyteen, s.o. kokea ja elää kaikkea sitä mihin hänellä ihmisenä olisi mahdollisuus, mutta mihin häneltä todellisuudessa puuttuu tilaisuus. Taiteessa ja taiteen kautta saa pienikin joskus olla suuri, köyhä rikas ja heikko voimakas, s.o. jokainen saa elää läpi ne elämäntunnot, jotka hän elää voi, rikkaammin, monipuolisemmin ja täyteläisemmin kuin hän niitä todellisuudessa elää saisi. Eikä taide täydennä elämän yksipuolisuutta ainoastaan täten tarjoomalla meille tilaisuutta rikkaampiin, monipuolisempiin ja täyteläisempiin tunne-elämyksiin kuin todellisuus, se myös yleensä askarruttaa ja kehittää niitä olentomme puolia ja voimia, jotka muuten voisivat jäädä kuihtumaan ja surkastumaan, sallii meidän yleensä "toteuttaa itseämme" ja luonnossamme piileviä mahdollisuuksia niihinkin suuntiin, joihin todellisuus vain tarjoo vähän tai ei ollenkaan tilaisuutta, pitää täten yllä voimien tervettä tasapainoa ja ihmisolennon eheyttä ja sopusuhtaisuutta. Vihdoin on taide myöskin tärkeä ihmisten välinen yhdysside, tärkeimpiä kaikista. Se on sielujen "unio mystica", salaperäinen yhteenliittäjä, joka jonkinlaisen henkisen magnetismin tavoin saattaa kiinnittää meidät henkilöihin, joita emme koskaan ole nähneet emmekä näe, joitten ruumis onkin ehkä jo vuosi-

satoja ollut tomuksi muuttuneena, mutta joitten henki, taideteoksen välityksellä, aikojen ja etäisyyksien takaa yhä elävänä voimana vaikuttaa meihin ja kiinnittää meidät teoksen luojaan ja välillisesti myös kaikkiin niihin muihin, jotka ovat tai ovat olleet samasta teoksesta virtaavan magnetismin vaikutuksen alaisina. ”Taide se vasta osoittaa, mitä ihmiset voivat olla toisilleen”, sanookin H. v. Stein (Vorles. s. 59).

Mutta kaikki nämä taiteen aiheuttamat vaikutukset, niin tärkeitä ja arvokkaita kuin ne ovatkin, ovat kuitenkin vain sivuvaikutuksia ja sivutuloksia. Taide ei ole nimenomaan luotu mitään näistä vaikutuksista aiheuttamaan, vaan se aiheuttaa ne varsinaista tehtäväänsä täyttäessään vain sivumennen, jonkinlaisina kaupanpäällisinä, aivan niinkuin jokin teollisuuden laji varsinaisten tulostensa ohella aiheuttaa sivutuotteita. Ja tämä taiteen varsinainen erikoistehtävä, se, johon taide alunpitäen tähtää ja jota täyttämään se on luotu ja aijottu, sehän se on selville saatava.

1. Taide ilmiöitten ja koko elämän sisimmän merkityksen tulkitsijana.

Silloin on tietysti taasenkin lähdettävä taiteen olemuksesta. Eihän voi selvittää taiteen tehtävää muuten kuin lähtemällä siitä, mitä taide on.

Meidän kannaltammehan on jokainen taideteos jonkin elämänilmiön tai joittenkin elämänilmiöitten taiteilijaan tekemien tunnevaikutelmien havainnollinen ja tartuttava ilmaus. Jokaisessa taideteoksessa kuvastuu siis ja tulee ikäänkuin asetetuksi nähtäviin tai havaittavaksi jonkin tai joittenkin elämänilmiöitten tunnearvo, tietysti se tunnearvo, mikä ilmiöllä on ollut taiteilijalle. Taide kokonaisuu-

tena katsottuna tulee täten tulkitsemaan tai ilmaisemaan meille elämänilmiöitten ja lopulta koko elämän merkitystä tunnearvoissa. Ja tämä on juuri se erikoistehtävä, jota taide täyttää.

Mikä etäisempi ja yleisempi merkitys tällaisella taiteella sitten on ihmiselämän kokonaistaloudessa, sitä tajutaksemme meidän on asetettava ilmiöitten tunnearvojen eläminen toisten inhimillisten päätoimintamuotojen rinnalle ja katsottava, mitä tehtävää se niitten rinnalla täyttää.

Olennaisin ja keskeisin tekijä ihmiselämän kokonaistaloudessa on tietysti käytännöllinen toiminta. Sehän on elämää sanan varsinaisimmassa merkityksessä, sillä se on päämäärien toteuttamista, arvojen luomista, aikeitten, suunnitelmien, ajatusten ja päätösten muuttamista todellisuudeksi. "Mensch sein heisst Kämpfer sein" ("olla ihminen merkitsee olla taistelija"), sanookin täydellä syyllä Goethe, ja tämä lause ei suinkaan kadota pätevyyttään, jos "taistelija" sanan sijalle pannaan "toimija" sana, sillä toimijahan taistelijakin pohjaltaan on.

Mutta toimija ei jouda eikä tule elävästi kokemaan ja tunteellaan suoranaisesti elämään sitä merkitystä, mikä voisi olla niillä ilmiöillä ja koko sillä maailmalla, jonka keskessä hän toimii. Toimija vain puskee ja painiskelee ilmiöitten kanssa, riistää ja raastaa niitä, käy niitä vastaan sotaa tai tekee niitten kanssa liittoja, aina sen mukaan ehkäisevätkö ne vai edistävät hänen päämääriensä saavuttamista. Ilmiöt ja koko todellisuus on toimijalle oikeastaan vain joko käyttövoimaa, joka valjastetaan vaunujen eteen, tai rikkaruohoa, estettä, yleensä vastavoimaa, joka on raivattava tieltä tai tallattava jalkoihin. Näin tulee toimija kokemaan ilmiöistä vain niitten käyttöarvon, mutta ei niitten omaa sisäistä arvoa. Hänellä ei

ole mitään elävää tunnetta eikä omaa kokemusta siitä, mitä ilmiöt voisivat olla sille, joka pysähtyisi niitä vain rauhallisesti katsomaan, antaisi niitten olla sitä, mitä ne ovat ja vaikuttaa omalla sisäisellä arvollaan ja merkityksellään. Yksipuolinen käytännön ihminen voi senvuoksi helposti riehua ja reutoa tai sileästi luistaa elämän läpi ja loppuun tultuaan olla melkein yhtä tietämätön kuin alkaessaan siitä, mikä oli oikeastaan sisimmältä merkitykseltään se elämä, jonka hän eli ja maailma, jonka läpi hän kulki. Elämä voidaan elää — tosiasiassa e l ä m ä t t ä sitä. S.o. ilmiöitten ohi voidaan kulkea, niitten yli luistaa tai läpi puskea kokematta suoranaisesti sitä merkitystä ja arvoa, mikä noilla ilmiöillä itsellään semmoisinaan voisi olla. Ehkä eivät olekaan niinkään harvalukuiset ne touhuavan toiminnan ihmiset, jotka ovat kulkea porhaltaneet elämän läpi elämää itseään, s.o. sen ilmiöitten ja kohtalojen omaa merkitystä ja arvoa, sisäisesti elämättä.

Tätä elämän ilmiöitten omaa merkitystä ja arvoa ei suoranaisesti koe ja välittömästi elä tietopuolinenkaan suhtautuja. Hän ei kyllä riistä ja raasta ilmiöitä, ei valjasta niitä vaunujensa eteen eikä tallaa niitä jalkoihinsa, vaan jättää ne rauhaan ja katselee niitä. Mutta hänkään ei katsele niitä antaakseen ilmiöitten semmoisinaan vaikuttaa itseensä ja niitten oman välittömän merkityksen ja arvon tulla tunteelleen eläväksi, vaan hän katselee niitä kermoakseen niistä jonkin yleisen totuuden tai lain. Ja kun hän sen on löytänyt, on loppu hänelle vain kuin kirnusintua, josta rasva, s.o. voima ja ydin, on erotettu pois tai kuin hedelmä, josta mehu on puristettu. Se on hänelle sitten enää vain käytettyä ja senvuoksi jo arvotonta raaka-ainetta. Näin kulkee tietopuolinenkin suhtautuja oikeastaan ilmiöitten itsensä sivu. Ne ovat hänelle vain porraspuina yleisiin totuuksiin tai tieteellisiin lakei-

hin, hän tarkastaa vain niitten välillistä eli suhdemerkitystä, s.o. sitä mikä niillä on renkaina ilmiöitten suuressa syysarjassa, eikä kiinny siihen merkitykseen, mikä niillä on välittömästi ja semmoisinaan. Tietopuolinenkaan suhtautuja ei siis elä ilmiöitä itseään eikä koe suoranaisesti niitten omaa merkitystä ja arvoa.

Tämän juuri tekee esteettinen eli tunnesuhtautuja, ja tähän perustuu tunnesuhtautumisen suuri merkitys ja arvo ihmiselämän kokonaistaloudessa. Tunnesuhtautumisessa paljastuu meille ja tulee eläväksi ilmiöitten ja koko elämän merkitys olennaisesti uudella tavalla ja uudelta puolelta, nim. kaikkein läheisimmältä ja sisimmältä: se merkitys, mikä ilmiöillä itsellään on semmoisinaan. Käytännöllisesti suhtautuessamme me kiinnymme siihen ilmiöitten merkitykseen, mikä niillä on meille satunnaisina yksilöinä, meidän pyyteittemme ja päämääriemme kannalta. Teoreettisesti suhtautuessamme me kiinnymme siihen ilmiöitten merkitykseen, mikä niillä on suhteissaan toisiinsa, syittensä ja seuraustensa nojalla, renkaina ilmiöitten syysarjassa. Kumpikaan näistä merkityksistä ei ole ilmiöitten oma sisäinen merkitys, vaan niitten välillinen tai ulkonainen suhdemerkitys. Ilmiöitten oman sisäisen merkityksen me tulemme kokemaan vasta esteettisessä suhtautumisessa, sillä esteettisesti suhtautuessamme me kiinnymme siihen merkitykseen, mikä ilmiöllä on itsellään meille ihmisinä, eikä satunnaisina yksilöinä, riippumatta suhteistaan meidän satunnaiseen minäämme ja toisiin ilmiöihin. Me saatamme senvuoksi sanoa, että vasta esteettisessä eli tunnesuhtautumisessa me tulemme tajuamaan tai oikeastaan välittömästi kokemaan, mitä tämä maailma ja sen ilmiöt meille ihmisinä ovat ja mitä merkitsee olla täällä maailmassa asuntoa, ”olla ihminen ja ihmisenä iloita, taistella ja kärsiä”. Vasta esteettisessä suhtautumisessa me elämme elämän- ja ihmis-

kohtalon tunnot itsensä semmoisinaan, välittöminä ja puhtaina.

Tästä selviää, että ilmiöitten eläminen niitten tunnearvopuolelta, s.o. esteettinen suhtautuminen, on aivan olennainen ja tärkeä puoli ihmiselämää ja senvuoksi välttämätön tekijä ihmiselämän kokonaistaloudessa. Ilman sitä ei ihminen olisi eheä täysihminen, eikä oikeisiin mittoihinsa kasvanut, vaan sisäisesti vajanainen ja raajarikko, eräältä olentonsa tärkeältä puolelta ontto ja surkastunut, vajamittaiseksi kääpiöksi ja puoliluomaksi jäänyt. Eikä elämä olisi täyteläistä koko elämää, ei läheskään niin rikasta ja sisäänkäsin syvennettyä kuin se voisi olla, vaan verraten ulkopuolista ja yksipuolista osaelämää, elämistä vain olentomme ulkonaisimmilla puolilla. Se olisi elämistä vain päällä ja käsillä, mutta ei sydämellä. Mutta vasta sydämellä eläminen on sisintä elämää, vasta se, mikä sydämellä eletään, tulee meille varsinaiseksi omaksi elämykseksi. Saattaakin senvuoksi sanoa, että vasta esteettisen eli tunnesuhtautumisen kautta tulee itse elämä meille omaksi varsinaiseksi ja sisäiseksi elämykseksi.

Tällä on nyt osoitettu, mikä tehtävä, merkitys ja arvo esteettisellä eli tunnesuhtautumisella yleensä on ihmiselämän kokonaistaloudessa. Mutta nythän on erityisesti kysymys taiteen tehtävästä ja merkityksestä.

Se johtuu kuitenkin suorastaan tästä. Teoreettisesti katsoen voisi tosin näyttää siltä kuin taide oikeastaan olisi tarpeeton. Pitäisihän nim. kunkin itsensä suhtautumalla ilmiöihin esteettisesti välittömästi voida elää niitten oma sisäinen merkitys tarvitsematta toista, joka nuo ilmiöitten tunnearvot ja niitten mukana ilmiöitten merkityksen hänelle paljastaisi ja kirkastaisi näyttämällä hänelle ilmiöt semmoisina kuin hän, taiteilija, ne on nähnyt.

Todellisuudessa ei kuitenkaan tämä taiteen korvaaminen omakohtaisella esteettisellä suhtautumisella käy päinsä.

Tosiasiassa tavallinen käytännön ihminen suhtautuu esteettisesti todellisuuden ilmiöihin vain aniharvoin. Onpa laajoja ja tärkeitä todellisuuden puolia, joihin hän ei helposti tai ehkä ei ollenkaan voikaan suhtautua esteettisesti. Ensinnäkin on jokaisen mahdoton omakohtaisesti elää sellaisten elämän puolien ja todellisuuden alojen tunnearvoja ja merkitystä, joita hän ei koskaan tule tuntemaan, jotka jäävät hänen kokemus- ja näköpiirinsä ulkopuolelle. Mutta jokaisen yksityisen kokemus- ja näköpiirin ulkopuolelle jää suuria todellisuuden aloja, monilta suurin osa todellisuutta. Sillä meidän kaikkien kokemus- ja liikuntapiirimme on verraten ahdas, — "Ein kleiner Ring begrenzt unser Leben"[1] — ja se pyrkii yhä pitemmälle menevän ammattien ja toimien haarautumisen ja erikoistumisen takia käymään yhä ahtaammaksi. Uudenaikaiselle suurkaupunkilaiselle, jonka elämä kokonaan kuluu vain tuon "kivierämaan" rajojen sisäpuolella — ja semmoisia aitokaupunkilaisiahan on jo meidän päivinämme paljon — on esim. varsinainen luonto jokseenkin tuntematon todellisuuden ala. Hänelle ovat oikeat metsät, niityt, pellot, järvet, vuoret ja meretkin ehkä vain etupäässä kirjoista luettua tai kuultua kaukaista satua, ja mahdotonta on hänen omakohtaisesti todella elää näitten todellisuuden puolien erikoisia tunnearvoja. Yhtä vaikea on tietysti taasen aitomaalaisen, joka ei ehkä koskaan ole suurkaupunkia nähnytkään, omakohtaisesti elää uudenaikaisen suurkaupunkielämän erikoisia tunnearvoja. Ja niinkuin näissä tapauksissa asumaja liikunta-alueen ahtaus vaikuttaa kokemuspiiriä rajoittavasti, niin vaikuttaa toisaalta myös ammattien ja toimialojen ahtaus ja yksipuolisuus samaan suuntaan. Ruumiillisen työn tekijän on mahdoton omakohtaisesti elää niitä tunnearvoja, jotka liittyvät henkisen työn tekijän erikoiskokemuksiin, liikemiehen mahdoton elää tieteilijätoiminnan erikoisia tunnearvoja, maanmiehen merimies-

elämän tunnearvoja jne. ja tietysti aina myös päinvastoin. Näin siis jo pelkästään ulkonaisesta syystä, nim. yksilöllisen kokemus- ja liikuntapiirin ahtauden takia, jää jokaiselle suuria todellisuuden aloja, joitten tunnearvoja hänen on suorastaan mahdoton omakohtaisesti elää.

Mutta toisaalta tekevät sisäiset syyt jollei juuri mahdottomaksi, niin ainakin usein varsin vaikeaksi elää niitten ilmiöitten tunnearvoja, jotka juuri kuuluvat omaan liikunta- ja kokemuspiiriimme. Meidän liikuntapiirimme on nim. tavallisesti samalla myös meidän toimintapiirimme, ja meidän suhtautumisemme sen piirin ilmiöihin on senvuoksi toimijan suhtautumista. Mutta toimijan suhtautuminen on pyyteen ja päämäärien tavoittelun värittämää ja määräämää. Se ei ole suinkaan puhdasta tunnesuhtautumista. Ja niihin ilmiöihin, jotka tavallisesti ja vakituisesti ovat pyyteemme ja toimintamme esineinä, on meidän varsin vaikea, toiminnan väliaikoinakaan, muulla tavalla suhtautua, etenkin suhtautua niihin puhtaan tunnearvon katselemisen kannalta. Ne ovat liian kiinteästi kietoutuneet yhteen pyyteittemme ja päämääriemme, onnemme ja onnettomuutemme ja koko pyrkivän ja ponnistelevan, toivovan ja tahtovan minämme kanssa voidaksemme niitä siitä suhteesta edes väliaikaisesti irroittaa. Kalastajan tai merenkulkijan, joka on tottunut meren kanssa tavallisesti vain kamppailemaan, monesti hengen edestä, ja sieltä vaivalla elatuksensa hankkimaan, on epäilemättä varsin vaikea katsellakaan merta muuna kuin työmaanaan ja taistelukenttänään, elatuksen antajana ja mahdollisesti myös — hautana. Onkin varmaan harvinaista, että ammattimainen merenkulkija ja kalastaja katselee aaltojen leikkiä pelkkänä kuvana ja elää sen puhtaana tunne-elämyksenä. Yhtä harvinaista, jollei vielä harvinaisempaa, lienee että maanmies katselee peltoaan, niittyään tai metsäpalstaansa samalla tavalla. Siinäkin tekee ammatista johtuva vakiintunut

käytännöllinen suhtautuminen puhtaan tunnesuhtautumisen vaikeaksi. Tältä kannaltahan on myös osaltaan ymmärrettävissä se turistien ja kaikkien joutilasten katselijain aina ihmettelemä seikka, miksi esim. kauniiden seutujen väestöllä itsellään on niin vähän silmää ja mielenkiintoa oman lähimmän ympäristönsä kauneutta ja esteettistä arvoa huomaamaan. Suurena syynä siihen on, että tuo luonnon ympäristö, joka syrjäiselle katselijalle on pelkkä kuva ja pyyteettömän tunne-elämyksen esine, on siellä asuvalle väestölle leipätaistelun ja jokapäiväisen aherruksen tanner, siis kiinteässä yhteydessä väestön käytännöllisen toiminnan, sen pyyteitten ja päämäärien kanssa. Tästä kiinteästä yhteydestä sitä on vaikea yhtäkkiä irroittaa ja suhtautua siihen aivan toisin kuin tavallisesti, nim. katsellen vain sen puhdasta tunnearvoa. Mutta sama syy, joka tekee maalaiselle vaikeaksi katsoa puhtaan tunnearvon kannalta sitä luontoa, josta hän työllä ja vaivalla kiskoo jokapäiväisen leipänsä, sama syy tekee jokaiselle vaikeaksi suhtautua esteettisesti niihin ilmiöihin ja siihen todellisuudenalaan, joka on aivan kiinteässä yhteydessä hänen käytännöllisen toimintansa kanssa. Esteettinen suhtautuminen sellaiseen todellisuuden alaan onnistuu yleensä vain silloin, kun käytännöllinen toiminta on lakannut eikä syystä tai toisesta voi tulla kysymykseen. Käytännön ihmiselle onkin esteettinen suhtautuminen oman toiminnan kanssa yhteydessä olevaan todellisuusalaan vain juhla- ja sunnuntaiharrastusta ja yleensä sellaisten, verraten harvinaisten hetkien huvia, jolloin pyyteet ja päämäärät syystä tai toisesta ovat syrjäytettyinä. — Tällä jo on samalla sanottu, että puhdas tunnesuhtautuminen p a r a i k a a käytännöllisen toiminnan esineenä olevaan tai käytännöllistä toimintaa ehdottomasti vaativaan ilmiöön tai tapahtumaan on aivan mahdoton, vieläpä olisi se monesti suorastaan luonnotonta ja epäinhimillistä.

Haaksirikkoinen ei voi suhtautua esteettisesti myrskyävään mereen, jonka keskellä hän taistelee elämästä ja kuolemasta, eikä äiti voi katsoa pelkkänä tunne-elämyksenä sairaan lapsensa kuolinkamppailua. Ja jos on henkilöitä, jotka voivat katsoa sekä omia että muitten kärsimyksiä ja silmänräpäyksellistäkin apua huutavaa hätää mielenkiintoisen tunne-elämyksen kannalta, niin on se vain merkki siitä, että on ihmisiä, joissa inhimillinen luonto on kuollut — tai jäänyt syntymättä. Kaikessa tapauksessa ovat sellaiset ihmiset poikkeusmaisia epäluomia, jopa hirviöitä, jotka hirviömäisyydellään tekevät meille vain oikein eläväksi, kuinka epäinhimillisen luonnotonta tunnesuhtautumisen ulottaminen tällaisille aloille ja tällaisiin tapauksiin on. Sillä niin tärkeää ja välttämätöntä kuin onkin, että ilmiöt tulevat meille myös oman puhtaan tunnearvonsa kannalta sisäisiksi elämyksiksi, niin hirveätä ja luonnotonta on, jos kaikki ilmiöt ja koko elämä tulee meille v a i n tunne-elämykseksi. On ilmiöitä ja tilanteita, joihin puhdas tunnesuhtautuminen on sekä mahdotonta että luonnotonta ja joihin käytännöllinen suhtautuminen on ainoa oikea ja luonnollinen suhtautumistapa.

Mutta tämä osoittaa vain, kuinka laajat ne todellisuudenalat ovat, joitten puhtaita tunnearvoja meidän on mahdoton tai vaikea omakohtaisesti elää suhtautumalla niihin todellisuudessa esteettisesti. Meidän on mahdoton omakohtaisesti elää niitten todellisuudenalojen tunnearvoja, jotka eivät kuulu kokemuspiiriimme. Mutta kokemuspiiriimme kuuluvien ilmiöiden tunnearvoja on meidän taasen monesti vaikea sen vuoksi elää, että me olemme tottuneet suhtautumaan niihin vain käytännöllisesti ja tunnesuhtautuminen niihin on sentakia työlästä. Sitäpaitsi on paljon sellaisia todellisuuden ilmiöitä — yleensä kaikki omaan tai muitten onneen ja onnettomuuteen aivan olennaisesti vaikuttavat tapahtumat ja kohtalot ovat sellaisia

— joihin puhdas tunnesuhtautuminen ainakin sillä hetkellä olisi ei ainoastaan mahdoton, vaan myös luonnoton, koska nuo tapahtumat ehdottomasti vaativat käytännöllistä suhtautumista.

Tähän tulee nyt vielä lisäksi se seikka, että monien elämänpuolien ja ilmiöitten tunnearvojen tajuaminen ja täyteläinen eläminen vaatii sellaista henkistä suuruutta ja sielullista syvyyttä, jota on vain harvoilla. Eivät läheskään kaikki kykene omin voimin huomaamaan, vielä vähemmin pohjiaan myöten elämään kaikkia niitä suuria ja syviä tunnearvoja, mitkä voivat piillä ilmiöissä ja ihmiskohtaloissa. Kuka tavallinen ihminen on koskaan todellisuudessa tullut näkemään tai voinut kuvitellakaan totuuden etsintää ja pyrkimystä omaan maailmankatsomukseen niin suurelta ja syvälliseltä kannalta kuin minä se G o e t h e n "Faustissa" esiintyy? Tai kuinka moni on voinut aavistaakaan, että ihanteen toteuttaminen käytännössä voi olla niin jylhän suuri ja melkein musertavan valtava asia kuin miksi se I b s e n i n "Brandissa" paljastuu? Tai kuka on nähnyt todellisuudessa poliittisten suuruuksien tai muitten mahtihenkilöiden valtataistelua sellaiselta tärisyttävän suurelta kannalta kuin se Ibsenin "Kuninkaan-aluissa" esiintyy ja yleensä huomannut, että ihmiskohtalot voivat olla niin valtavan suuria kuin ne tässä teoksessa osoittautuvat olevan?

Eivätkä vain suuruutensa ja syvällisyytensä takia jää monien kohtaloitten ja ilmiöitten tunnearvot todellisuudessa tavallisten ihmisten huomaamis- ja elämiskyvyn rajojen ulkopuolelle, niin tapahtuu monista muistakin syistä. Ilmiöissä voi piillä myös niin hienoja, herkkiä, vieläpä hullunkurisiakin tai vain muuten meidän satunnaiselle katsomis- ja tunnetavallemme siksi etäisiä tunnearvoja, ettemme todellisuudessa kykene niitä huomaamaan, jollei toinen tarkkasilmäisempi ja tunnetavaltaan

siihen suuntaan kehittyneempi paljasta niitä meille ja tarjoo niitä ikäänkuin valmiina havaittavaksemme. Kuinka paljon tällaisia tunnearvojen paljastuksia tekeekään meille esim. maalaustaide luonnonilmiöihin nähden! Kuinka usein saammekaan jostakin taulusta nähdä, mitä kaikkea meiltä on jäänyt luonnossa näkemättä, mitä hienoja ja merkillisiä tunnearvoja piilee esim. aaltojen välkkeessä, veden kimaltelussa, valonsäteitten leikissä, puitten lehdistössä tai niityn ruohossa, ilmiöissä, joita melkein joka päivä näemme, mutta joitten sivu olemme kulkeneet ummessa silmin huomaamatta niissä piileviä tunnearvoja, ennenkuin taiteilija teoksellaan paljastaa ne meille. Tämän takiahan onkin totuttu sanomaan, että olletikin maalaustaide muun merkityksensä ohella opettaa meitä myös oikein näkemään luontoa. Se merkitsee: huomaamaan niitä tunnearvoja, mitkä luonnossa piilevät. Mutta ei vain maalaustaide yksin sitä tee. Sitä voi tehdä osaltaan runouskin. Kun J u h a n i A h o lastuissaan kuvaa luontoa, "kukkulaa, kosteikkoa, saarta", metsänsopukkaa, järven lahdelmaa tai vaikkapa vain mitätöntä vanhaa metsäpolkua tai kertoo eläinten elämää, esim. ketun kosioretkiä tai jäniksen pojan surullista elämäntarinaa, niin huomaamme hämmästykseksemme, että hän melkein joka askeleella tekee meille suuria paljastuksia: hän kaivaa esiin hienoja ihmeellisiä tunnearvoja ilmiöistä, joissa emme olleet sitä ennen osanneet aavistaakaan sellaisia piilevän.

Eikä vain luontoon nähden taide tee tällaisia paljastuksia, myös ihmiselämään nähden. Kun luemme T o p e l i u k s e n historiallisia romaaneja, S e l m a L a g e r l ö f i n Gösta Berlingin tarua, J o n a s L i e n perhe-elämän kuvauksia tai A l p h o n s e D a u d e t'n, A n a t o l e F r a n c e n ja vieläpä F r e n s s e n i n k i n kertomuksia, niin paljastuu meille ihmisluonteissa ja ihmiskohtaloissa

paljon sellaisia tunnearvoja, jotka meiltä itseltä ovat jääneet ja jäävät huomaamatta. Ne eivät ole tosin sellaisia tunnearvoja, joitten havaitseminen ja eläminen edellyttäisi erinomaista henkistä suuruutta tai elämän uumeniin tunkeutuvaa syvällisyyttä. Mutta ne edellyttävät suurempaa näkemisen hienoutta tai terävyyttä, tunnetavan herkkyyttä, lämpöä ja sisäisyyttä kuin tavallisilla ihmisillä on, ja senvuoksi ne jäävät tavallisilta ihmisiltä todellisuudessa huomaamatta ja elämättä.

Yleensä jokainen huomattavampi näkemis- ja tunnetavan erikoisuus, sen kehittyminen tavallista pitemmälle johonkin erikoiseen suuntaan, löytää ja irroittaa todellisuudesta tunnearvoja, jotka jäävät tavallisille ihmisille omin voimin saavuttamattomiksi. Jokainen aito alkuperäinen taiteilija on tässä mielessä kullankaivaja ja uusien maitten löytäjä tunnearvojen alalla. Ehkä valaisevimpana esimerkkinä tästä on humoristinen näkemis- ja tunnetapa. Kuka tavallinen ihminen kykenisi omin voiminsa näkemään ihmisiä ja ihmiskohtaloita niiltä puolilta ja siinä valossa kuin esim. Dickens näyttää Pickwick-klubinsa jäseniä, Fritz Reuter mecklenburgilaisiaan, Gogol venäläisiä tilanhaltijoitaan ja virkamiehiään tai Aleksis Kivi hämäläistä maalaisväestöään?

Tämä kaikki osoittaa vain, kuinka suurelta osalta ihmiselämän tunnearvot jäisivät meiltä todellisuudessa huomaamatta ja kokematta, jos niitten kokeminen jätettäisiin vain meidän omakohtaisen elämisemme varaan. Tästä samalla selviää, mikä tavattoman suuri ja tärkeä tehtävä taiteella on. Taide se sittenkin todellisuudessa suurimmalta osaltaan välittää meille ilmiöiden tunnearvot, ja sen — eikä juuri paljon oman esteettisen suhtautumisemme — ansiota se on, jos elämä tulee meille todella ainakin joihinkin määrin myös sisäiseksi sydämen elämyk-

seksi ja me lopulta pääsemme tajuamaan ilmiöiden merkitystä myös tunnearvoissa.

Miten taide kykenee välittämään meille niitäkin ilmiöiden tunnearvoja, jotka omakohtaiselle tunnesuhtautumiselle jäävät saavuttamattomiksi, on helposti käsitettävissä. Ensinnäkin on esteettinen suhtautuminen, joka tavallisille ihmisille on harvinaista sunnuntai- ja juhlahuvia, taiteilijalle jokapäiväistä arkitointa. Esteettinen toiminta onkin taiteilijan käytännöllistä toimintaa, hänen ammattiansa. Toisekseen tarjoo taide sen kautta, että yksi taiteilija kuvaa yhtä elämän puolta, toinen toista yleensä koko oman kokemuspiirimme ulkopuolellakin olevan todellisuuden tunnearvoina elettäväksemme. Ja kun ilmiöt esitetään meille näkynä ja kuvina, voimme vaikeudetta suhtautua esteettisesti sellaisiinkin ilmiöihin, joihin todellisuudessa on mahdoton tai ainakin vaikea esteettisesti suhtautua. Me voimme katsoa haaksirikkoa esittävää taulua, veistokuvaryhmää, joka esittää Laokonia poikineen jättiläiskäärmeen kuristamina, tai lukea romaanista kuvauksia äärimmäisestä hädästä, kurjuudesta, onnettomuuksista ja rikoksista, vieläpä nähdä sellaista suorastaan näyttämöltä ja pysähtyä rauhallisesti noitten ilmiöitten puhtaaseen tunnearvoon, sillä kun me näemme noita ilmiöitä taiteessa, ei ole syytä rientää apuun eikä ryhtyä yleensä mihinkään käytännölliseen toimintaan, niinkuin tuollaiset ilmiöt todellisuudessa välttämättä vaatisivat tekemään.

Toisaalta ei myöskään omien henkisten mittojemme pienuus, näkemiskykymme heikkous ja tunnetapamme mataluus ole taiteessa sellaisena esteenä kuin se on todellisuudessa. Taideteos tavallaan kohottaa meidät yli omien mittojemme ja kykyjemme. Taiteilija nostaa meidät katsomaan ilmiöitä siltä korkeudelta, jolta hän itse on niitä katsonut tai sukeltaa kanssamme niihin syvyyksiin, joihin teoksessa upotaan. Goethe sanookin, että jollei teos

kykene pakottamaan lukijaa kohoomaan yli omien mittojensa, niin ei teos ole minkään arvoinen. Oikea taideteos kykenee siihen. Ja me itse saamme tehdä sen ilahduttavan havainnon, että me kykenemme kohoamaan ihmeellisiin korkeuksiin ja uppoutumaan syviinkin syvyyksiin, kun väkevä käsi meitä kohottaa ja upottaa. Asianlaita on niin, ettei mikään inhimillinen ole tavallisellekaan ihmiselle niin kokonaan vierasta, ettei hän kykenisi sitä joihinkin määrin tajuamaan ja elämään mukana, kun se tarjotaan hänelle niin valmiina, selvennettynä, kirkastettuna ja eläväksi ja havainnolliseksi tehtynä kuin se taideteoksessa tarjotaan. Vaikkei meillä itsellämme ole ehkä ollenkaan esim. luovaa humoristista kykyä ja huonosti huomaammekin humoristisia piirteitä todellisuudessa, niin emmehän voi olla niitä huomaamatta ja elämättä täysin määrin niitten tunnearvoja silloin, kun humoristiset luonteet ja tapahtumat asetetaan eteemme niin selvinä ja rehevän havainnollisina kuin esim. A l e k s i s K i v e n "Nummisuutareissa", G o g o l i n "Kuolleissa sieluissa" ja "Reviisorissa", F r i t z R e u t e r i n "Setä Bräsigissä" tai muissa aitohumoristisissa taideteoksissa. Aivan samoin me kyllä voimme kyetä elämään mukana taideteoksessa havainnollistetun Faustin, Brandin tai Skulejaarlin sieluntaisteluita ja jättipyrkimyksiä, vaikkei meissä itsessämme ehkä ole minkään vertaa ainesta omakohtaisesti sellaista kokemaan tai todellisuudessa ilmiöitä niin suursuuntaiselta kannalta näkemäänkään. Mutta taideteoksessa nuo suuret henkilöhahmot ja pyrkimykset ovat ikäänkuin puhdistetut kaikesta todellisuudessa sellaisiin liittyvistä hämmentävistä sivuaineksista, ne ovat kuin kirkastetut ja tiivistetyssä muodossa havainnollistetut, ja siten on niitten mukana eläminen tehty meille ei ainoastaan helpoksi, vaan tavallaan myös psykologiseksi pakoksi.

Tällä viimeksi sanotulla on viitattu erääseen taiteen

tehtävän ja merkityksen puoleen, joka kyllä on itsestään selvä, mutta joka kuitenkin ansaitsee huomauttamista. Taiteen tehtävä ja merkitys ei nim. rajoitu vain siihen, että taide välittää meille todellisuuden ilmiöiden tunnearvoja. Näitten todellisuuden ilmiöiden tunnearvojen mukana me saamme taideteoksessa vielä jotakin muuta ja oikeastaan vieläkin arvokkaampaa, nim. osan tai henkäyksen taiteilijan persoonallisuudesta. Taiteilija ei ole vain kuin opas, joka ainoastaan vie meidät aarteen luo tai tuo aarteen eteemme ja sanoo: tässä se on! Aarre, jonka taiteilija antaa, on hänen oma luomansa, hänen henkensä tuote, se ei ole vain pelkkää ulkotodellisuutta, se on samalla myös taiteilijaa itseään. Jo tämänkään takia ei oma esteettinen suhtautuminen koskaan voi antaa meille niin paljoa kuin taide antaa eikä korvata taidetta. Taideteos välittää meille jonkin elämänilmiön merkityksen, ei koneellisena, ulkokohtaisena tosiasiana, vaan taiteilijan omana tunne-elämyksenä, jonka me elämme mukana. Näin tulee samalla kertaa ilmiön ja taiteilijapersoonallisuuden merkitys meille tunne-elämykseksi. Me saamme samalla kertaa kaksi arvoa toisiinsa elimellisesti ja erottumattomasti sulautuneina. Kun nyt vielä, niinkuin edellytettävä on, taiteilijapersoonallisuus, jonka elämyksenä me ilmiön merkityksen taideteoksessa saamme, on merkitsevä ja rikas, niin selviää siitä, mikä arvonlisä taideteokselle tästä koituu. Eihän voi olla korkeampaa iloa ja jalompaa nautintoa kuin saada välittömästi elää ihmispersoonallisuuden rikkautta ja syvyyttä ja sellaisen persoonallisuuden mukana kohoutua elämän korkeuksiin ja sukeltautua sen syvyyksiin. Tämän takiahan taide onkin niin syvästi inhimillinen asia. Taideteoksessa meitä ei kohtaa vain kylmä, persoonaton ulkotodellisuus, vaan siitä sykkii meitä vastaan lämmin, tunteva ihmissydän. Ja tämän tuntevan ihmissydämen sykinnästä me ikäänkuin luemme, s.o. vä-

littömästi tunnemme, ilmiön merkityksen, ts. ulkotodellisuuden merkitys käy meille eläväksi eläessämme mukana sen taiteilijan sielussa aiheuttamat tunnevaikutukset. Ja tämä ulkotodellisuuden merkityksen eläminen on samalla taiteilijapersoonallisuuden ja sen merkityksen välitöntä elämistä, s.o. tunteenomaista kokemista. Näin taide antaessaan meidän elää ulkotodellisuuden merkitystä taiteilijapersoonallisuuden elämyksinä tarjoo meille tavallaan hopeisia hedelmiä kultaisissa maljoissa: ihmispersoonallisuuden läpi kulkenutta ja sen tuntevalla sydämellä punnittua "luontoa".

Tässä selviää nyt samalla uudelta puolelta, nim. taiteen tehtävästä ja merkityksestä käsin, miksi on niin olennaista ja tärkeää ja miksi pitää panna niin kovin painoa siihen, ettei taide ole vain tunteiden aiheuttamista, vaan ennen kaikkea taiteilijan omien tunteiden ilmaisemista ja vasta tämän ilmaisun avulla tapahtuvaa tunteiden herättämistä. Jos taide olisi vain tunteiden aiheuttamista, niin silloin puuttuisi siitä kokonaan tämä taiteilijapersoonallisuuden oman sydämen lisä, s.o. juuri se, mikä varsinaisimmin tekee taideteoksen taideteokseksi ja erottaa sen kylmästä, laskelmallisesta taitotempusta, kujeista ja juonista. Taideteoksesta ei silloin sykkisi meitä vastaan toinen tunteva ihmissydän, jonka lyönteihin yhtyessään oma sydämemme kokee samalla kertaa taiteilijan tunne-elämyksiä ja niitten sisällyksenä olevan todellisuuden merkitystä, vaan meitä vastaan irvistäisivät taideteoksen liitosten lomista vain enemmän tai vähemmän ovelan temppuilijan kasvot, temppuilijan, jonka kanssa meillä ei olisi mitään persoonallista suhdetta, joka ei antaisi meille mitään omaansa, vaan ainoastaan käyttelisi meitä marionetteinaan ja temppujensa esineinä. On selvää, ettei tällaisella laskelmallisella ja persoonattomalla temppuilutaiteella olisi ollenkaan sitä syvästi inhimillistä

luonnetta ja merkitystä, mikä on omaan tunne-ilmaisuun perustuvalla oikealla taiteella. Sitäpaitsi ei sellainen laskelmataide kykenisi tosiasiassa täyttämään taiteen varsinaista tehtäväkään, ilmiöitten merkityksen eläväksi tekemistä. Tämä edellyttää nim., että asianomainen on itse tuntenut niitten ilmiöitten merkityksen, jota hän tahtoo muille eläväksi tehdä. Ei ilmiöitten ja ihmiskohtaloitten tunnearvoja laskemalla löydetä eikä ilmiöitä kyetä tunteettoman tapailun ja kylmän kokeilun avulla niin esittämään, että niitten tunnearvot paljastuisivat ja kävisivät eläviksi, jollei esittäjällä ole oma tunne esitystä ohjaamassa. Tässä pitää paikkansa vanha kulunut Goethen lause: "Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen" ja sen jatko: "Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen, wenn es euch nicht von Herzen geht."*

Ilman omaa tunnetta muissa aiheutetut tunteet ovatkin vain keinotekoisia ja ulkoapäin "ympättyjä" mielenliikkeitä, joita kokiessamme emme elä emmekä tule tuntemaan minkään elämänilmiöitten sisäistä merkitystä ja tunnearvoa.

2. Taide elämän liikevoimana, mullistajana ja uudistajana.

Taiteen merkitys ei nyt kuitenkaan rajoitu vain siihen, että se on meille ilmiöitten ja elämän sisimmän merkityksen ilmaisija ja tulkki. Tämä tosin on se yleinen tehtävä, jota kaikki taide täyttää ja jo tämän nojalla taide olisi ja on suuri ja tärkeä tekijä ihmiselämän kokonaistaloudessa. Mutta tätä tehtävää täyttäessään tulee taide monesti vielä paljon suoranaisemmin ei vain elä-

* »Jollette omakohtaisesti sitä tunne, ette sitä etsimällä tapaa». »Te ette voi koskaan sydämiä toisiinsa liittää, jollei oma ilmauksenne tule sydämestä».

mää selittäväksi, vaan myös elämään vaikuttavaksi, sitä mullistavaksi ja uudistavaksi tekijäksi. Ne tunnearvot, joita taideteos meidän elettäväksemme tarjoo, eivät nim. aina jää meille vain pelkän passiivisen elämisen ja kokemisen esineiksi, ilmiöitten merkityksen tunteenomaisiksi ja teoreettisiksi ilmauksiksi. Ne muodostuvat monesti myös aktiiviseksi sielulliseksi liikevoimaksi, jolla saattaa olla aivan olennainen vaikutus mielipiteidemme muodostumiseen ja toimintaamme. Täten tulee taide olemaan ei vain elämän merkityksen ilmaisija ja tulkki, vaan myös elämän kulkuun vaikuttava aktiivinen tekijä, elämän mullistaja ja uudistaja.

Eräällä tavalla on taide tosin tätäkin oikeastaan aina. Siten nim., että taideteos muuttaessaan ja syventäessään meidän tunnettamme elämän tai joittenkin sen ilmiöitten merkityksestä, samalla aina välttämättä muuttaa ja syventää meitä itseämme, saattaa tästä johtuen meitä myös uudella tavalla katsomaan elämää tai joitakin sen puolia ja vihdoin suhtautumaankin niihin uudella tavalla. Muuttunut suhtautuminen taasen vie itsestään myös muuttuneeseen toimintaan, tai on jo oikeastaan sitä. Tämä taiteesta aiheutuva elämää mullistava ja uudistava vaikutus on kuitenkin kovin etäinen ja teoreettinen silloin, kun taide käsittelee elämän työstä ja taistelusta aivan loitolla olevia ilmiöitä, jotka luonnostaan tai siinä yhteydessä, jossa niitä käsitellään, ovat kuin luodut vain puhtaan passiivisen katselemisen ja tyynen toimettoman tunnesuhtautumisen esineiksi ja jotka eivät vaadi eivätkä aiheutakaan muunlaista suhtautumista. Se mielipiteisiin ja toimintaan ulottuva ja siten elämää mullistava ja uudistava vaikutus, mikä voi olla esim. maisemataulun, tavallisen muotokuvan, lyyrillisen kuutamotunnelman, hämärähymnin tai kehtolaulusävelmän meissä aiheuttamilla mielialoilla on epäilemättä niin pelkästään teoreettinen ja etäi-

nen, että sitä voi pitää käytännöllisesti merkityksettömänä.

Toiseksi muuttuu asia silloin, kun taide käsittelee elämän toiminnan ja taistelun kanssa läheisessä yhteydessä olevia ilmiöitä, taloudellisen, yhteiskunnallisen, valtiollisen tai siveellisen ja uskonnollisen elämän ristiriitaisia harrastuksia ja pyrkimyksiä, eri maailmankatsomusten yhteentörmäyksiä tai yksilöllisen elämän kirjavia kohtaloita. Näitten elämän toimintaa ja taistelua kuvaavien taideteosten meissä herättämät tunnevaikutelmat voivat monesti muodostua hyvinkin syvästi oman elämämme toimintaan ja taisteluun vaikuttaviksi tekijöiksi. Toiminnan taiteellisen kuvauksen täytyy, kuten Romain Rolland jossakin aivan oikein on sanonut, luonnostaan aiheuttaa toimintaa — "l'action doit surgir du spectacle de l'action"[1] — tai vaikuttaa toimintaan. Ei tosin niin, että taideteoksen aiheuttamat tunnelmat muodostuisivat suoranaisiksi toiminnan vaikuttimiksi ja johtaisivat välittömästi tekoihin. Jos joskus niinkin käy, on se satunnaista eikä taiteellisen vaikutuksen oikean luonteen mukaista. Taideteoksen vaikutus toimintaan on etäisempi, välillisempi ja hitaampi. Taideteos vaikuttaa toimintaan kaukaa ja kiertotietä. Se ei aiheuta suorastaan määrättyjä tekoja eikä muuta heti toiminnan suuntaa, se luo vasta sen mielialan eli tunnepohjan, joka on omansa idättämään määrätynlaisia tekoja ja antamaan toiminnalle jonkin määrätyn suunnan. Taiteilijain kylvö kypsyy hitaasti toimintaan asti vaikuttavaksi. Se ei yleensä tee tërää samana kesänä, jona se kylvettiin, vaan vasta seuraavana, ehkä sitäkin myöhemmin, ja sitä leikataan ja korjataan latoihin monesti vasta vuosien takaa, joskus vasta sitten, kun kylväjä itse on jo korjattu iäisyyden latoihin. Tai oikeammin: taiteilija ei olekaan varsinaisesti mikään kylväjä, hän ei itse istuta minkään määrättyjen tekojen taimia tai siemeniä, hän muokkaa vasta kylvöön kelpaavaa

maaperää, jossa itsestään itää ja ajan tultua nousee oraalle määrätynlaisen toiminnan laiho. Ja se maaperä, jota taiteilija muokkaa, on se tunnepohja ja mieliala, jota hänen teoksensa on omansa meissä luomaan. Näin tulevat taiteilijat olemaan, ei yleensä nykyhetken ja tämän päivän, vaan vasta huomisen, ylihuomisen ja sitäkin myöhempien aikojen tekojen isiä ja aiheuttajia. He ovat tässäkin suhteessa suojelusjumalansa Apollon, "kaukaa linkoojan", sukulaisia. Mutta vaikka taiteen vaikutus toimintaan ja elämään näin on välillinen ja etäinen, ei siitä suinkaan seuraa, ettei se silti voisi olla tehokas ja syvä. Päinvastoin voi juuri tällainen välillinen vaikutus monesti olla paljoa tehokkaampi ja syvällisempi kuin suoranainen.

Miten tehokkaasti ja syvästi taide vaikuttaa mielipiteiden muodostumiseen ja toimintaan, siitähän saamme alati nähdä todellisuudessa vakuuttavia esimerkkejä ja todeta niitä lähinnä omassa itsessämme. Yleensähän jokainen taideteos, joka saa joittenkin ilmiöitten tai elämän puolien tunnearvot meissä muuttumaan, — ja tällaista tunnearvojen muuttamista tai ainakin syventämistä aito taide oikeastaan aina harjoittaa — muuttaa siten luonnon välttämättömyydellä myös vähitellen mielipiteemme noista ilmiöistä. Ilmiöitten tunnearvojen muuttuminenhan pohjaltaan tietää sitä, että jotkut ilmiöt saavat meille muuttuneen arvon ja merkityksen, mistä taasen itsestään seuraa, että me katsomme niitä nyt toisin silmin kuin ennen, käsitämme ne myöskin entisestä eroavalla tavalla. Tunnearvojen muuttuminen tuo siis aina välttämättä mukanaan vastaavan mielipiteiden muutoksen. Jos nyt taasen ilmiöt, joille taideteos on onnistunut antamaan meidän silmissämme entisestä muuttuneen merkityksen ja arvon, tulevat käytännöllisen suhtautumisemme esineiksi, niin aivan luonnollista on, että myöskin käytännöllinen suhtautumisemme noihin ilmiöihin, s.o. toimintamme, muuttuu tunnearvojen ja käsityksen

muuttumista vastaavalla tavalla. Tämä luonnollisesti ei tiedä sitä, että esim. alkoholin tuhoja, sodan kauhuja tai prostitution ja irstauden aiheuttamaa kurjuutta järkyttävästi kuvaava taideteos tuossa tuokiossa tekee meistä innokkaita toimivia raittiushenkilöitä, rauhan apostoleja tai valkonauhalaisia, yhtä vähän kuin toisaalta huikentelevaisuutta, aviorikoksia ja kaikenlaista hurjastelua kiehtovan ihanassa ja viettelevässä valossa maalaileva taideteos käden käänteessä muuttaa meidät hurjasteleviksi elostelijoiksi. Mutta se tietää vain sitä, että tuollaiset taideteokset, mikäli ne ovat aitoja taideteoksia ja mikäli meissä itsessämme piilevät vastavoimat eivät niitten tartuttavaa tehoa ehkäise, pyrkivät luomaan ja luovat meissä sellaista tunnepohjaa ja mielialaa, joka sitten on omansa johtamaan vastaavanlaiseen käsitys- ja toimintatapaan. Tämän tosiasiat ilmeisesti vahvistavat. On turhaa kieltää, etteivätkö esim. sukupuolihurjasteluja, elostelua ja kaikenlaista kevytmielisyyttä ja siveellistä löysäläisyyttä luonnolliseksi ja asiaan kuuluvaksi, jopa ehkä hienoksi ja yli-ihmismäiseksi esittävät ja yleensä hyvettä ja pahetta väärien tunnearvojen valossa mestarillisella taituruudella kuvaavat taideteokset olisi aikojen kuluessa myrkyttäneet lukemattomia mieliä ja luoneet sellaista tunnepohjaa ja mielialaa, joka sitten on ollut itsestään omansa johtamaan kieroihin siveellisiin käsityksiin ja sen mukaiseen toimintaan. Toisaalta ei kukaan tahtonekaan kieltää, etteivätkö monet yhteiskunnallisia ja valtiollisia epäkohtia ja kierouksia, siveellistä turmelusta ja mädännäisyyttä terveitten tunnearvojen hengessä terävästi paljastavat ja voimakkaasti ruoskivat taideteokset olisi monesti hyvin merkitsevästi muokanneet mielialaa ja raivanneet tietä moninaisille yhteiskunnallisille, jopa valtiollisillekin uudistuksille ja siveellisille parannuksille. Esim. meidän oman maamme uusimman ajan tärkeimpien virtausten: kansallisen heräämisen, valtiollisen olemistaiste-

lumme, yhteiskunnallisen kysymyksemme ja naisliikkeen synty- ja kehityshistoriassa on Suomen taiteella, eritoten runoudella, ollut ilmeisesti ja kaikille tunnetusti sangen tärkeä mielialaa muokkaava ja tietä raivaava vaikutus. Tarvitsee tässä suhteessa viitata vain etenkin Runebergiin, Topeliukseen, Aleksis Kiveen ja Oksaseen, uusimmalta ajalta myös osittain J. H. Erkkoon ja Juhani Ahoon kansallisen ja valtiollisen itsetunnon herättäjinä ja terästäjinä, naisliikkeen ja yhteiskunnallisen taistelun tienraivaajana eritoten Minna Canthiin ja joltakin osalta J. H. Erkkoonkin. Eivätkä vain meillä ole runoilijat ja taiteilijat olleet kansallistunnon herättäjiä ja terästäjiä ja valtiollisten ja yhteiskunnallisten liikkeiden aiheuttajia ja edistäjiä. Samaa virkaa he ovat hoitaneet muuallakin. Norjalaiset tunnustavat runoilijansa Wergelandin ja Björnsonin tärkeimmiksi kansallisiksi herättäjikseen uusimmalla ajalla, puolalaiset antavat saman kunnian runoilija Adam Mickiewiczille, osittain myös Sienkiewiczille. Ja se osuus, mikä runoilijoilla on ollut kansallistunnon ja kansallisen voiman valtavaan vahvistumiseen ja nousuun uusimmalla ajalla Saksassa ja Italiassa, ei ole suinkaan vähäinen. Mitä voimakkaasti mielialaa muokkaavia ja mielipiteitä mullistavia sysäyksiä taasen on lähtenyt esim. Ibsenin näytelmistä tai mikä merkitsevä vaikutus Victor Hugon, Tolstoin, osittai Zolan ja Strindberginkin runoudella on ollut aikansa henkisiin liikkeisiin, on jokaiselle hyvin tunnettua. Tuskin pahoin liioittelee, jos sanoo, että yleensä kaikkiin tärkeimpiin elämää mullistaviin ja uudistaviin henkisiin liikkeisiin ja virtauksiin on taiteella, asian luonnosta johtuen eritoten runoudella, ollut tavallisesti hyvin tärkeä, monesti aivan ratkaiseva mielialaa muokkaava ja tietä raivaava vaikutus, niinkuin toisaalta tuskin lienee myöskään sitä suurempaa rappeutumisilmiötä, jota taidekin ei osaltaan olisi

ollut aiheuttamassa ja edistämässä. Syvästi milloin hyvään, milloin pahaan suuntaan elämään vaikuttava ja sen kulkua ja muodostumista määräävä tekijä on siis taide, eritoten runous. Vanha sananparsi: p o ë t a - p r o p h e t a, jolla aivan oikein lausutaan taiteen tehtävän yleisin ja perustavin puoli, se nim., että taiteilija on elämän sisimmän merkityksen ilmaisija, tulkitsija ja julistaja, vaatii — jos mieli taiteen koko tehtävän tulla oikein ja täydellisesti ilmaistuksi — välttämättä täydennykseekseen jatkon, joka kuuluu: p o ë t a-r e f o r m a t o r. Se merkitsee: taiteilija (eritoten runoilija) on myös elämään aktiivisesti vaikuttava mullistaja ja uudistaja.

Tämä jälkimmäinenkin taiteen vaikutus johtuu luonnon välttämättömyydellä taiteen omasta olemuksesta. Se johtuu siitä, että taide on tunteiden tartuttamista ja siis tunteisiin vaikuttamista ja että tunteella on sielunelämässämme se asema, mikä sillä on. Tunteethan ovat ensinnäkin suurelta osalta mielipiteiden kannattajina, sillä tärkeimmät ja persoonallisimmat vakaumuksemme eivät suinkaan nojaudu yksistään järkisyihin — järki parka saa yleensä näytellä ihmisten suuren enemmistön vakaumusten muodostamisessa sangen ala-arvoista asianajajan ja sihteerin osaa — vaan hyvin tärkeältä osalta myös tunteisiin. Toisekseen ovat tunteet myös tärkeimpinä tahdon vaikuttimina. Se, joka liiliikuttamaan myös mielipiteitä ja tahtoa. Ken saa meidät kuttaa tunteita, tulee tämän takia luonnon pakosta yleensä tuntemaan jossakin suhteessa uudella tavalla, hän saa samalla meidät myös vastaavassa suhteessa ajattelemaan ja toimimaankin uudella tavalla, mikäli nim. tunnetavan muutos koskee ilmiöitä, joihin nähden ajatuksellisenkin mielipiteen muodostaminen ja toiminta mahdollisesti tai ehkä pakollisestikin tulee kysymykseen. Sen takia, että tunne on tällainen mahtava vipusin, jota kääntämällä saadaan niin tehokkaasti ja voimakkaasti käännetyksi koko ihmistä,

sen takiahan kaikki käytännöllisetkin mullistajat, uudistajat ja maailmanparantajat: siveyssaarnaajat, uskonnolliset herättäjät, valtiolliset yllyttäjät tai joittenkin yhteiskunnallisten uudistusten ajajat koettaessaan käännyttää ihmisiä asiansa puolelle vetoovat aina hyvin voimakkaasti tunteeseen. Joko sanoo heille luontainen vaisto tai he ovat siitä selvästi tietoisetkin, että tämä on juuri tehokkain ja menestyksellisin ihmisten käännyttämistapa. Heille on kuitenkin tunteiden liikuttaminen yllytystyössä vain keinona, ei päämääränä. Taiteessa se sitävastoin on päämääränä. Taide ei tähtää mihinkään muuhun kuin tunteeseen, mutta tunteeseen vaikuttaessaan tulee se kuitenkin sen aseman takia, mikä tunteella sielunelämässämme on, välillisesti vaikuttamaan syvälti ja laajakantoisesti myös mielipiteisiin ja tahtoon — sanalla sanoen: koko ihmiseen. Sen takia että taide juuri olemukseltaan on alituista tunteiden liikuttamista ja tunnetavan muuttamista, ainakin syventämistä, tulee se asiain pakosta olemaan myös alituista mielipiteiden mullistamista ja tahdon taivuttamista, jatkuvaa ihmisten käännyttämistä ja siten samalla jatkuvaa maailman mullistamista ja uudistamista — sanalla sanoen: lakkaamatonta hiljaista ja rauhallista vallankumousta. Niinkuin se todellisuudessa onkin. Se seikka, ettemme me niin kovinkaan paljon tule huomanneeksi tätä taiteen ihmishengessä ja maailmassa jatkuvasti aiheuttamaa mullistus- ja uudistusliikettä, johtuu samasta syystä, minkä vuoksi emme huomaa maapallon liikettä, nim. siitä, että me itse liikumme mukana.

On lopuksi erityisesti huomautettava, että sitä elämän selittäjä- ja elämän uudistajatehtävää, jota taide tässä esitetyn käsityksen mukaan täyttää, sitä se täyttää puhtaana taiteena, oman ydinolemuksensa ja luontonsa nojalla ja siitä johtuen. Usein esitetään nim. asia niin, kuin olisi taiteella olletikin elämään aktiivisesti vaikutta-

vaa, elämää muodostavaa ja uudistavaa merkitystä vain kaikenlaisten ei-esteettisten sivuaiheutustensa nojalla ja kuin olisi taide siis merkitsevä elämän tekijä ainoastaan sikäli, kuin se lakkaa olemasta puhdasta taidetta ja alentuu jonkinlaiseksi käytännöllisiä tarkoituksia ainakin sivumennen palvelevaksi kompromissitaiteeksi. Tällainen käsitys on suuresti harhaan johtavana jyrkästi torjuttava. Se johtaa edelleen kehitettynä joko l'art pour l'art kannan tapaiseen taiteen täydelliseen eristämiseen elämän yhteydestä tai sitten kaikenlaisille matalille ja lyhytnäköisille hyötykäsityksille ominaiseen taiteen orjuuttamiseen ja sen oman erikoisluonteen hävittämiseen. Se, jonka mielestä taide puhtaana ei voi olla merkitsevä elämän tekijä, on pakotettu joko asettamaan taiteen elämän ulkopuolelle ja julistamaan sitä oppia, ettei taiteen tarvitsekaan millään tavalla palvella elämää eikä olla siihen vaikuttavana tekijänä — ts. omaksumaan l'art pour l'art kannan. Vain tällä ehdolla hän voi säilyttää taiteen puhtaana. Tai on hänen, jos hän ei sittenkään katso voivansa luopua pitämästä taidetta jotakin merkitsevänä ja vaikuttavana elämän tekijänä, luovuttava vaatimasta siltä puhtautta, s.o. oman erikoisluontonsa toteuttamista. Hänen on päinvastoin julistettava taiteen sivutulokset sen tärkeimmäksi aikaansaannokseksi ja arvon perustaksi ja tunnustettava, että taide, joka ei olisi muuta kuin taidetta eikä tekisi muuta kuin mitä taiteen taiteena on tehtävä, on elämän yleisten päämäärien kannalta arvoton ja merkityksetön, ehkä vaarallinen ja turmiollinenkin. Kumpikin näistä käsityksistä on perin väärä ja johtuu pohjinna väärästä tai ainakin pahasti epäselvästä taiteen olemuksen käsittämisestä.

Kun taide käsitetään olemukseltaan siksi, mitä se on, nim. taiteilijan omien tunnevaikutelmien tartuttavaksi ilmaisuksi, silloin tulee se juuri omaa sisintä ja puhtainta olemustaan toteuttaessaan täyttämään sitä tehtävää, mitä

sen tässä on osoitettu täyttävän, nim. ilmaisemaan elämän ja sen ilmiöitten sisintä merkitystä tunnearvoissa ja toisaalta näillä tartuttamillaan tunnearvoilla välillisesti vaikuttamaan mielipiteisiin ja tahtoon ja siten mullistamaan ja uudistamaan elämää. Taide on siis juuri puhtaana taiteena, oman ydinluontonsa ja olemuksensa eikä suinkaan minkään sivutulosten ja kompromissien nojalla se suuri elämän sisimmän merkityksen ilmaisija ja tulkitsija, elämän mullistaja ja uudistaja, minkä olemme osoittaneet sen olevan. Ja juuri sen takia, että tätä tehtävää ei ole taiteelle vain ulkoakäsin mielivaltaisesti asetettu tai keksaistu, vaan suorastaan taiteen omasta olemuksesta johdettu, on myös tämän tehtävän ja taiteen tosiasiallisen luonteen välillä kiinteä syysuhde ja täydellinen vastaavaisuus. Taiteen, joka on olemukseltaan ilmiöitten tunnearvojen tartuttavaa ilmaisua, täytyy luonnostaan tulla elämän ja sen ilmiöitten sisimmän merkityksen tulkitsijaksi ja tunnearvojen tietä mielipiteiden mullistajaksi ja tahtojen taivuttajaksi. Toisaalta täytyy taiteen taasen, täyttääkseen tällaista tehtävää, ilmeisesti olla juuri sitä, mitä se on, nim. ilmiöitten tunnearvojen tartuttavaa ilmaisua.
